CARMEN STOIANOV
MIHAELA MARINESCU

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
STOIANOV, CARMEN ANTOANETA
Istoria muzicii universale / Carmen Stoianov, Mihaela Marinescu. – Bucureşti: Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2007
208p.; 20,5 cm
Bibliogr.
ISBN 978-973-725-718-5

I. Marinescu, Mihaela

78(100)(091)

© Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2007

Redactor: Andreea DINU
Tehnoredactor: Florentina STEMATE
Vasilichia IONESCU
Coperta: Marilena BĂLAN

Bun de tipar: 12.02.2007; Coli tipar: 13
Format: 16/61 × 86

Editura Fundaţiei *România de Mâine*
Bulevardul Timişoara nr. 58, Bucureşti, Sector 6
Tel./Fax 021/444.20.91; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

CARMEN STOIANOV
MIHAELA MARINESCU

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
Bucureşti, 2007

CUPRINS

Preambul 9

I. **Introducere în istoria muzicii universale** 13
1. Obiectul şi studiul istoriei muzicii, funcţiile muzicii 13
2. Periodizarea istoriei muzicii 15
3. Teorii referitoare la originea muzicii 16

II. **Cultura muzicală în preistorie** 19
1. Trăsături generale 19

III. **Culturi muzicale ale Antichităţii** 23
1. Caracteristici generale ale muzicii antice 23
2. Culturile muzicale ale Orientului 23
3. Culturile muzicale ale bazinului mediteranean 37
4. Culturile muzicale extraeuro-asiatice 42
5. Cultura muzicală antică pe teritoriul Carpato-Danubian 46

IV. **Culturi muzicale în Evul Mediu** 48
1. Caracteristici generale 48
2. Cultura muzicală în secolele IV-XII 51
Cultura muzicală bizantină 51
Cultura muzicală occidentală 54
3. Cultura muzicală în secolele XII-XIII 57
Cântecul popular 58
Cântecul cavaleresc 58
Instrumentele muzicale 59
Notaţia muzicală 60
Cântecul polifonic bisericesc 60
4. Cultura muzicală în perioada *Ars Nova* (secolul XIV) 62
5. Renaşterea – etapa culminantă a polifoniei vocale (secolele XV-XVI) 66
6. Cultura muzicală românească în secolele V-XIII 72
7. Cultura muzicală românească în secolele XIV-XVII 73

V. **Cultura muzicală în Baroc** 75
1. Caracteristici generale 75
2. Genurile muzicale vocal-instrumentale 77
3. Apariţia şi dezvoltarea operei în secolele XVII-XVIII 77
4. Genuri muzicale instrumentale 81
Antonio Vivaldi 83
Domenico Scarlatti 84
Georg Friedrich Haendel 85
Johann Sebastian Bach 86

VI. **Cultura muzicală în Clasicism** 91
Clasicismul vienez 91
Joseph Haydn 94
Wolfgang Amadeus Mozart 97
Ludwig van Beethoven 102

VII. **Cultura muzicală în Romantism** 112
1. Trăsături generale ale Romantismului muzical 112
2. Romantismul muzical timpuriu 116
Carl Maria von Weber 117
Franz Schubert 119
Niccolo Paganini 124
3. Etapa de înflorire şi afirmare a Romantismului muzical 125
Felix Mendelssohn-Bartholdy 126
Robert Schumann 129
Frederic Chopin 133
Hector Berlioz 135
Franz Liszt 140
A. Muzicologia şi critica muzicală 142
B. Muzica de divertisment 143
Johann Strauss – tatăl 143
Johann Strauss – fiul 144
C. Opera romantică franceză 145
Charles Gounod 147
Georges Bizet 148
Jules Massenet 149
Camille Saint-Saëns 149
D. Opera romantică italiană 151
Gioacchino Rossini 151
Gaetano Donizzetti 153
Vincenzo Bellini 153
Giuseppe Verdi 154

4. Romantismul târziu (a doua jumătate a secolului XIX) 157
A. Opera romantică germană 158
Richard Wagner 158
B. Simfonismul francez în perioada Romantismului târziu 162
Cesar Franck 162
Camille Saint-Saëns 162
C. Simfonismul german în perioada Romantismului târziu 162
Johannes Brahms 162
Anton Bruckner 165
Gustav Mahler 167
Richard Strauss 168
D. Liedul german 169
Hugo Wolf 169
5. Şcolile muzicale naţionale în Romantism 169
A. Şcolile muzicale nordice (daneză, norvegiană, finlandeză) 170
Edvard Grieg 170
Jean Sibelius 173
B. Şcoala muzicală ungară 174
E. Ferenc 174
C. Şcoala muzicală rusă 175
Modest Musorgski 175
Aleksandr Borodin 175
Nikolai Rimski-Korsakov 176
Piotr Ilici Ceaikovski 176
D. Şcoala muzicală poloneză 177
Stanislav Moniuszko 177
E. Şcoala muzicală cehă 178
Bedrich Smetana 178
Antonin Dvorak 179
F. Şcoala muzicală spaniolă 180
Isaac Albeniz 180
Enrique Granados 180
G. Şcoala muzicală românească în secolul XIX 180

VIII. **Curente şi tendinţe în muzica secolului XX** 186
1. Impresionismul francez 187
Claude Debussy 187
Maurice Ravel 190
2. Expresionismul 191

3. Dodecafonismul 192
Arnold Schönberg 193
Alban Berg 193
Anton Webern 193
4. Serialismul (muzica serială) 194
5. Aleatorismul 194
6. Compozitorii ruşi şi sovietici ai secolului XX 195
Aleksandr Skriabin 195
Serghei Rahmaninov 196
Igor Stravinski 197
Serghei Prokofiev 198
Dmitri Şostakovici 199
7. Compozitori cehi ai secolului XX 200
Leos Janacek 200
8. Compozitori polonezi ai secolului XX 201
Karol Szymanowski 202
Krzysztof Penderecki 202
9. Compozitori unguri ai secolului XX 203
Bela Bartok 203
Zoltan Kodaly 204
10. Compozitori spanioli ai secolului XX 204
Manuel de Falla 204
11. Compozitori români ai secolului XX 205

Bibliografie 208

PREAMBUL

Istoria culturilor şi stilurilor muzicale implică o atentă privire şi scrutare a timpurilor – de la cele mai străvechi la realitatea pe care o trăim, cu posibile proiecţii în viitor – scrutare care, la rândul ei, se face prin selectarea valorilor artei sunetelor din cuprinzătoarea familie a manifestărilor artistice care au însoţit, dintotdeauna, viaţa omenirii.

De ce a fost nevoie de artă, în general şi de muzică în special ?

Când şi cum s-a născut cântecul ?

De ce – când spunem „cele şapte minuni ale lumii" în „corpusul" lor stabilit de greci – nu distingem între ele nici o piesă muzicală ? Să nu fi existat vreuna demnă de a stârni uimirea ?!?

Acestor întrebări şi multor altora ne propunem să le răspundem în acest curs, chiar dacă nu vom afla în el răspunsuri explicite, ci, poate, noi şi noi întrebări sau prilejuri de a canaliza investigaţiile pe acele magistrale ale gândirii capabile să călăuzească demersul ştiinţific.

Că muzica este o artă şi o ştiinţă, ambele unite prin latura lor estetică, prin trecerea lină de la înţelegerea raţională la pura contemplaţie, este un adevăr unanim recunoscut şi acceptat. Că artistul – în speţă muzicianul – este chemat să dea contur „altei lumi, pe-astă lume de noroi" (după cum o spunea Mihai Eminescu) reprezintă o realitate de necontestat.

Dar cum se justifică însăşi existenţa artei, a muzicii, în cadrul vieţii umane, dominată şi condiţionată de nevoi materiale prin excelenţă ?

Cercetătorii psihologiei artei au răspuns: omul acţionează doar în consens cu împlinirea mobilurilor intelectiv-practice şi a legilor frumosului, armoniei, cerinţelor unor normative estetice impuse de om, de societate. Există o artă de a trăi, după cum există şi arta ca „joc secund", arta creată de om prin legea celor trei „I", respectiv *Iniţiativă, Inovaţie* şi *Invenţie*. Indubitabil, în demersul său, artistul porneşte în crearea operei de la realitatea pe care o trăieşte, dar tot acum îşi formulează şi premisele prin care arta să nu fie doar o palidă copie a realităţii, ci o transfigurare a acesteia, astfel încât întrebarea lui Federico Fellini: „Unde începe viaţa, unde arta ?" să-şi găsească justificarea.

Rudolf Arnheim propune în prim plan funcţia artistică de restructurare a realului, desigur, în baza ideii că psihicul uman concepe şi structurează

forme fie în context dominant spațial, fie în cel temporal, sau la limita împletirii celor două coordonate. Trebuie să existe o legătură tainică între elementele ansamblului creat (aşa cum o preconiza Hippolyte Taine), trebuie să existe un echilibru în contrastul evident între limitele în care acest contrast (poate şi numai o diferențiere marcată) pune în valoare elementele constructive, trebuie ca noul corpus artistic creat să aibă la bază stări emoționale şi să provoace, la rândul său, asemenea stări.

Pentru Benedetto Croce, arta înseamnă expresia unor impresii, deci are la bază o trăire şi o experiență personală: trăirea şi experiența artistului care creează.

Artistul reflectă realitatea în funcție de capacitatea sa de a o percepe, a o înțelege şi a o reprezenta prin recreare, luând neapărat atitudine față de viață, de ceea ce îl înconjoară, generând acțiuni dramatice sau starea de calm, totul prin prisma afectivității, mergând pe linia principiului aristotelic de imitare, iar această imitare se putea face în trei moduri – după cum o afirma în *Poetica* sa: „se deosebesc între ele unele de altele în trei privințe, fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, de fiecare dată altfel". În acest punct se nasc alte întrebări: Ce realitate imită muzica ? Este muzicianul un artist ? În ce măsură muzica răspunde nevoii imperioase de frumos a omului ? . . .

Deşi cercul întrebărilor sporeşte, el ne conduce spre necesara investigație în datele universului sonor.

Primul element de care a fost şi este conştientă orice ființă vie este vibrația sonoră, transformată grație unui proces complex ce are loc în organism, la nivelul legăturilor nervoase ce se stabilesc între „receptor" şi creier, în senzație sonoră, percepută şi definită ca sunet, cu varianta sa „amorfă", zgomotul. Aşadar, element primordial şi totodată materie a sonorului este sunetul; arta de a-l aranja într-o anumită ordine dă naştere muzicii şi defineşte stiluri sau perioade.

Culturile muzicale sunt purtătoare ale experienței umane în evoluție, fiind – în acelaşi timp – exponențiale pentru trăirile individuale şi colective.

Interesul pentru lămurirea aspectelor privind rolul şi rosturile muzicii este adânc infiltrat în conştiință, încă din Antichitatea greacă. În ceea ce priveşte arta sunetelor, erau vizate rolul şi funcțiile muzicii, cum ar fi cele de educator social, indice estetic sau moral. Cultura romană se bazează şi ea pe arta muzelor.

În Evul Mediu, lucrările teoretice muzicale, ca şi compozițiile corale sau instrumentale devin ermetice, teoreticienii sau creatorii păstrând secretul asupra îmbinării vocilor; în acest fel, alchimia doctrinelor filosofice, în concordanță cu păstrarea nealterată a ritului sacru, nu va permite accesul neinițiaților pe teritoriul creației muzicale.

Renașterea face ca muzica să fie intens utilizată: sunt reînviate concepțiile anticilor, iar muzica participă la sincretismul artelor, probându-i-se chiar capacitatea sa de a pune bazele unor noi genuri.

Secolele următoare vor privi muzica din cât mai diverse unghiuri; nu puțini vor fi scriitorii ce vor fi atraşi de arta sunetelor, uneori în postura de interpreți, alteori în calitate de critici. Şi reciproca este valabilă, mulți compozitori sau interpreți dovedind calități literare remarcabile în expunerea propriilor concepții privind arta sunetelor. Muzicologia datorează imens acestei fuziuni dintre muzică şi literatură.

Iată, aşadar, cum interesul pur ştiințific privind rolul şi funcțiile muzicii se poate concretiza nu doar în demers teoretic, ci poate determina şi măsura însuşi progresul artei sunetelor.

Ştiința ce studiază fenomenul complex al culturilor muzicale, muzicologia, deşi relativ tânără, – este o ştiință a secolului XX ! – îşi are rădăcinile în istorie.

Muzicologia are în vedere patru mari domenii:

– teoria şi istoria muzicii;
– etnomuzicologia şi folcloristica muzicală;
– estetica şi stilistica muzicală;
– critica muzicală.

Istoria culturii şi a stilurilor muzicale îngemănează două ramuri fundamentale ale muzicologiei şi are ca obiect studierea amplului fenomen muzical din perspectivă istorică (cronologic), pe paliere ca: viața muzicală, creația, interpretarea, receptarea, fenomenul criticii muzicale, evoluția gândirii muzicologice, premise ale perfecționării tehnicii interpretative şi ale construcției de instrumente, istoria instituțiilor muzicale şi de învățământ muzical, interferența culturilor muzicale, raportul specificitate – generalitate, locul şi rolul unor remarcabile personalități, infuzarea cu alte arte ş.a.

Într-un asemenea context, studiul istoriei culturilor şi al stilurilor muzicale universale urmăreşte crearea unui vast tablou asupra dezvoltării artei sunetelor, asupra valorilor artistice create de compozitori în diverse etape şi tipuri de societăți, subliniindu-se principalele direcții de evoluție a creației în corelație cu alte fenomene adiacente.

Istoria culturilor şi stilurilor muzicale este, înainte de toate, o disciplină istorică, având trăsătrui specifice, în strânsă legătură cu direcțiile majore de evoluție ale societății umane, pe datele puse la dispoziție de ştiințele istorice şi istoria culturii. Formă specifică de expresie a conştiinței sociale, muzica, arta muzicală nu pot fi înțelese decât în permanentă legătură cu evenimentele sociale şi istorice traversate de omenire, pe care aceasta le reflectă ținând cont de specificul său artistic, dar şi de procesul intrinsec de devenire al culturilor

naționale subsumate sferei cuprinzătoare a culturii universale, de legitățile proprii acestei ramuri a artei.

Totul se cere privit şi reconsiderat prin prisma concepțiilor estetice dominante în diversele epoci, prin racordarea la reperele gândirii filosofice în general, dar şi cu aplicabilitate artistică, la nuanțele impuse de psihologia şi estetica artei.

De un deosebit interes se bucură relația muzicologului cu alți cercetători ai artisticului sau din alte sfere ale culturii: istoria şi geografia artelor, arheologia, paleografia, iconografia, organologia, etnologia, folcloristica, teoria muzicii, teoria formelor şi a genurilor muzicale, teoria instrumentației etc.

I. INTRODUCERE ÎN ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

1. *Obiectul şi studiul istoriei muzicii, funcţiile muzicii*

Istoria muzicii universale face parte din muzicologie, ca un domeniu de cercetare distinct, alături de teoria muzicii, etnomuzicologie, critică şi estetică muzicală. Domeniul istoriei muzicii urmăreşte dezvoltarea cronologică a culturii muzicale, a practicii acesteia, prin interpretare vocală şi instrumentală, compoziţie, precum şi a teoriei sistemelor muzicale, acusticii, notaţiei muzicale etc. Toate acestea sunt puse în relaţie permanentă cu dezvoltarea concepţiilor estetice şi filosofice aplicate la arta sunetelor.

Din necesitatea de a clarifica problematica de cultură muzicală, în diversele epoci, au apărut discipline ajutătoare precum geografia artelor, paleografia, arheologia, iconografia muzicală, etnografia şi folcloristica.

În studiul istoriei muzicii sunt urmărite izvoare documentare, care pot fi: a) *izvoare nescrise* – reprezentate de materiale iconografice şi arheologice şi materiale etnografice şi folclorice (necesare mai ales în studiul şi elucidarea unor elemente de istoria muzicii din epocile străvechi) şi b) *izvoare scrise* – reprezentate prin manuscrise şi tipărituri, partituri muzicale, documente de epocă etc.

Ca artă temporală, muzica se legitimează prin CREAŢIE – proces prin care compozitorul, tezaurizând informaţii, trăiri, simţiri sau stări, redă prin mijloace specifice date ale realităţii sau ale mediului cultural în care s-a format şi trăieşte, RECEPTARE – prin care publicul sau categoriile de public iau contact cu şi decodifică mesajul artistului şi INTERPRETARE – act prin care se mijloceşte comunicarea dintre compozitor şi public; în ceea ce priveşte mesajul creaţiei muzicale, acesta depinde nu atât de ceea ce se transmite cât, mai ales, de ceea ce

se receptează, în funcţie şi de nivelul cultural al celor cărora li se adresează: ansamblu de date, imagini sau idei care pot exista ca potenţialitate şi care pot fi mai mult ori mai puţin decât s-a dorit.

Cele patru calităţi fundamentale ale sunetului muzical – materie primordială cu care operează creatorul şi interpretul (înălţime, durată, intensitate şi timbru) – pot fi organizate, generic, în patru tipuri de discurs muzical, fiecare cu modalitatea sa specifică de exprimare, modalităţi dând naştere *monodiei, polifoniei, heterofoniei, omofoniei,* acestea la rândul lor structurând forme muzicale şi dând naştere genurilor muzicale, atât de diverse din punct de vedere stilistic!

Practica muzicală este o condiţie primordială, ea diferind în funcţie de zona temporală sau geografică, de condiţiile culturale, ca şi de mediul instituţional; notaţia muzicală, dedusă din necesitatea de comunicare, a dat naştere semnelor, constructelor ce presupun existenţa unei conştiinţe interpretatoare şi care – exprimând idei sau sentimente, codificând mesaje – apelează la gândire, la inteligenţă, trebuind să fie înţelese de cei cărora li se adresează.

De la *sincretismul* primordial, în care muzica era legată de cadrul de manifestare (locaţie, „scenografie”), vestimentaţie, culoare, dans, expresie gestică şi corporală, cuvânt (declamaţie, text), în care improvizaţia în repere statuate era dominantă, se va ajunge la o *profesionalizare* din ce în ce mai necesară şi evidentă.

Diversele teorii privind apariţia muzicii pun în lumină o serie de aspecte mai mult sau mai puţin explicabile sau demonstrabile; indiferent că este vorba despre un act imitativ sau de alte teze privind rolul şi funcţiile muzicii, capitală rămâne necesitatea apariţiei şi dezvoltării acestui tip special de limbaj ca mijloc de comunicare, la început în strânsă legătură cu alte tipuri de limbaj – într-un *sincretism arhaic originar* –, iar apoi sub diverse alte formule.

Funcţiile muzicii au evoluat şi ele; ţinând de caracterul funcţional, *funcţiile magice, suprasensibile, iniţiatice* sau *taumaturgice* au deţinut o pondere diferită în diversele culturi muzicale, evoluând către ideea de *divertisment* şi de *profesionalizare.*

Muzicologia şi etnomuzicologia studiază modul în care s-au definit liniile de forţă ale acestor culturi muzicale în strânsă legătură cu dezvoltarea diferitelor tipuri de societate şi a influenţelor sau a interacţiunilor stabilite sau exercitate de-a lungul veacurilor.

2. ***Periodizarea istoriei muzicii***

Elementele de cultură muzicală universală sunt sistematizate în conformitate cu următoarele perioade, ce corespund în mare măsură cu cele ale istoriei universale. Acestea sunt:

- *Cultura muzicală în preistorie* – corespunde apariției primelor elemente de limbaj muzical;
- *Cultura muzicală în Antichitate* – corespunde formării şi dezvoltării celor două tipuri de cultură, orientală şi mediteraneană;
- *Cultura muzicală a Evului Mediu* – se identifică şi se urmăreşte pe parcursul a trei mari perioade:
  - *a) Evul Mediu timpuriu* (secolele V-XI), caracterizat prin dominarea omofoniei şi apariția primelor elemente de polifonie;
  - *b) Evul Mediu dezvoltat* (secolele XII-XIV), caracterizat prin existența polifoniei în muzica de cult, apariția şi dezvoltarea muzicii laice, apariția noțiunii de *Ars Antiqua* (artă veche) şi de *Ars Nova* (artă nouă)
  - *c) Evul Mediu târziu – Renaşterea* (secolele XV – XVI) – etapă de vârf a polifoniei vocale apusene, Renaşterea s-a manifestat prin accentul pus pe elementul laic.
- *Cultura muzicală în epoca modernă* (secolele XVII-XIX) cuprinde:
  - *a) Barocul muzical* (1600-1750) – ca etapă de pregătire a clasicismului muzical, cunoscută în muzică şi sub denumirea de *preclasicism*;
  - *b) Clasicismul muzical* (1750-1830), pe ultimele decenii făcându-se trecerea spre Romantism;
  - *c) Romantismul muzical* (1830-1890), împărțit de muzicologi în etapa: 1. *Romantismului timpuriu* – suprapus cu ultima perioadă a Clasicismului (începutul secolului XIX), 2. *Romantismul pur* şi apariția *şcolilor muzicale naționale* şi 3. *Romantismul târziu* sau *Postromantismul* (ce se continuă, prin unii compozitori şi în secolul XX).
- *Cultura muzicală contemporană* (secolele XX-XXI), caracterizată prin apariția unor noi curente muzicale: *impresionism, expresionism, serialism, aleatorism, muzică concretă, muzică electronică* etc. Pentru

etapa actuală a istoriei muzicii (şi a culturii în general) se foloseşte uneori denumirea de *postmodernism.*

3. ***Teorii referitoare la originea muzicii***

În decursul timpului, diferiți muzicologi au emis mai multe teorii privitoare la originea fenomenului muzical, întemeiate pe datele oferite de practica muzicală. În acest context amintim teoriile emise de Charles Darwin (teoria evoluționistă), Karl Bücher (teoria ritmicității apărute în procesul muncii), Karl Stumpf (muzica apărută din necesități de comunicare), Jules Combarieu (muzica legată de practicile magice) ș.a.

Se pare că dincolo de toate teoriile care situează apariția muzicii în momente sau din rațiuni diverse, muzica şi ipostazele atât de variate sub care ea se prezintă nu este altceva decât materializarea în „imaterial" a dorinței de comunicare cu sine sau cu ceilalți, de exprimare a Eului propriu, de înțelegere a sinelui. Şi, de ce nu, un act de creație a inefabilului sonor, de creare a unui halou însoțitor precum umbra, pandant al omului şi al acțiunilor sale, însoțitor fidel chiar în lipsa umbrei, creat cu mijloace minime.

Ce a făcut omul mai întâi: a cântat sau a vorbit ? A murmurat sau a zgâriat pe prundul unei ape, pe plaja oceanelor, pe scoarța vreunui copac pe care l-a simțit alături ca pe un *alter ego* şi căruia a simțit nevoia să-i încredințeze ceva din gândul său ?

O veche legendă a începuturilor, iscată din adâncurile filosofiei Extremului Orient, vorbeşte despre primatul muzicii asupra altor arte, la ceasul la care ea îşi defineşte deja legitățile de creație proprii, fiind percepută ca regină a artelor tocmai prin suprema sa calitate de a depăşi cuvântul şi efemerul figurativ, când i se dovedise calitatea de a transgresa granițele, deci limitările.

Trăim într-un univers sonor circular, creat prin spusa divină – acel „vaiomer elohim" de la începutul *Pentateuhului*, formulă prin care este conturat orizontul fiecărei zile din cele şase destinate Creației.

Alte mituri vorbesc despre un univers creat prin vibrație sonoră sau dominat prin aceasta, glasul zeului fiind materializat sonor prin

tunet, iar în *Biblie* prin ecou, numit foarte sugestiv „Bat Kol – fiica vocii", o voce căreia trebuie să i se răspundă prin sunet. Indienii continentului asiatic preferau flautul, grecii vedeau în liră instrumentul perfect, plăcut zeilor, tracii aveau în vedere nu doar lira, ci şi instrumentele cu timbru pregnant, inclusiv de percuție, iar ceremoniile trebuiau făcute pe înălțimi, pentru a fi mai aproape de lăcaşul zeilor. Dar ce se întâmplă când nu ai la îndemână un instrument, când eşti în pustiu şi nici măcar frunză, o nuia sau vreun os albit de vreme nu se află prin preajmă ?

Vocea umană a fost primul instrument al omului, a fost cartea sa de vizită, definindu-i devenirea şi gradul de percepție a realității înconjurătoare. Limba română menține în inventarul vocabularului ei extrem de nuanțat îngemănarea sunetului şi a cuvântului prin verbul „a zice", verb care desemnează deopotrivă şi vorbirea şi cântarea. Este o temă de meditat, cu atât mai mult cu cât rapsodul, de multe ori, nici nu face distincție între cele două acțiuni – a vorbi sau a cânta – iar interpretul instrumentist se ajută de cele mai multe ori şi prin îngânarea vocii, dublând astfel zicerea doinită, oftată sau recitativică a fluierului lung.

A trăi muzica, a trăi prin muzică este datul firii umane.

În abordarea acestor muzici „primitive" (şi oare cât de primitive erau ele ?!?), unii muzicologi folosesc termenul de „culturi muzicale primitive". Preferăm să adoptăm termenul de „civilizații muzicale tradiționale", propus de Antoine Golèa, ca având o direcție mai puțin peiorativă şi mai aproape de adevărul istoric.

Disocierea sunetului muzical de zgomot, apariția primelor instrumente sunt rodul unui efort creator, al unei necesități interioare, al unei preocupări şi observații susținute. În fiecare dintre aceste instrumente există ceva care vorbeşte despre preocupare, pasiune, capacitate de sinteză, transpunere în practică a unui sens ideatic, materializare de principii matematice şi fizice şi, nu în ultimul rând, despre acel om de pretutindeni, pe care l-am putea numi „Homo Sapiens – Neliniştit, Nemulțumit, Născocitor".

Există viteze diferite de evoluție a straturilor şi a culturilor muzicale tradiționale. Practica mesopotamiană, cea indiană, cea arabă sau cea ebraică, extrem de legate de cult, cu ideea de menținere mereu vie şi de transmitere a tradiției, cu precepte religioase având valoare

de lege, impun păstrarea în proporție covârşitoare a solului muzical ancestral.

Din contra, dinamismul, neliniştea muzicilor europene propune o dublă acțiune: de simplificare şi de sinteză. Se crează astfel un hiatus de receptare între civilizațiile africane, asiatice, ale Orientului, fie el Apropiat, Mijlociu sau Extrem, şi cele ale Europei şi, mai aproape de noi – dar şi mai tânără ca timp – ale civilizației muzicale americane.

Fiecare continent, fiecare ambient cultural delimitat de meridiane şi paralele şi-a avut o marcă proprie, o matrice stilistică în care au pulsat subsumări concretizate în funcție de condițiile locale.

Se impun, cu toate acestea, câteva caracteristici generale ale civilizațiilor muzicale tradiționale:

- caracterul preponderent funcțional, legat de rit, de mit, de funcția divinatorie, magică, de vindecare a bolilor;
- transmiterea informației muzicale pe cale orală, potențând memoria şi favorizând caracterul improvizatoric limitat la un număr redus de formule;
- existența unor formule specifice, un sound specific evenimențial, un limbaj preponderent modal cu număr variabil de sunete, de regulă preheptatonic;
- intonație netemperată;
- ornamentică specifică;
- caracter monofon cu indici de naştere a plurifoniei;
- bogăție de culori rimbrale, registre;
- variat inventar de pseudoinstrumente legate de condițiile naturale specifice;
- configurația limbajului stabil pentatonic în Asia, Japonia, insula Bali, Africa – şi a limbajului de esență cromatică în special în zonele de influență arabă, indiană şi teritoriile Islamului.

II. **CULTURA MUZICALĂ ÎN PREISTORIE**

1. ***Trăsături generale***

În prima etapă de dezvoltare a societății, oamenii au cântat după felul lor de a gândi, raportat la existența lor individuală şi colectivă. Este greu de stabilit o dată precisă a începuturilor muzicale ale omenirii, cu toate că mărturiile arheologice descoperite în grota de la Ariege (Franța) înfățişează o scenă de muzică datată cu aproximație la sfârşitul perioadei paleolitice.

Munca muzicologului, a etnologului se bazează pe dovezi, pe analogii, pe capacitatea de a pune întrebări şi, poate, într-o măsură mai mică, pe exactitatea răspunsurilor date. Căci întotdeauna analogiile sau raportările trebuie însoțite de precizări prudente ale unor factori de corecție, mai ales atunci când se cercetează arta unor populații contemporane cu noi, dar de un alt tip de civilizație.

Este cvasiunanim acceptată apariția lui Homo Sapiens în era cuaternară, chiar dacă diverşi cercetători oferă repere cronologice diferite, mai ales în ceea ce priveşte situarea în timp a glaciațiunilor europene – Gunz/590.000-550.000 î.Hr., Mindel/476.000-435.000 î.Hr., Riss/230.000-187.000 î.Hr., Wurm/70.000-10.250 î.Hr.

Peroada glaciațiunii Gunz înregistra apariția primilor hominizi (circa 1,20 m înălțime) de tipul australopitecului şi, probabil, a primelor forme de cultură materială şi spirituală despre care nu cunoaştem nimic, ceea ce nu înseamnă că nu comunicau.

Epoca paleolitică, marcată de glaciațiuni, subdivizată în trei faze are ca numitor comun pentru o întinsă arie geografică – Europa, Africa de Nord şi Est, Palestina şi China – apariția în paleoliticul superior, după glaciațiunea Wurm, a tipului uman actual, Homo Sapiens, cu cele trei varietăți principale: Cro Magnon (strămoşul

populațiilor Europei actuale), Chancelade (strămoşul eschimoşilor) şi Grimaldi (cu caractere negroide).

Civilizațiile paleolitice nu au evoluat simultan; ele s-au intersectat cu fazele civilizației fierului şi multe din caracteristicile lor au subzistat chiar în antichitate. Ceea ce rămâne esențial pentru omul din paleolitic este dependența sa strictă de natură. Deci şi necesitatea, plăcerea şi – de ce nu – chiar bucuria observării acesteia şi notarea acestor prime observații în jurnalul oral care este tradiția. Şi evident apariția artei, moment situat de specialişti cam în urmă cu 31.000 de ani.

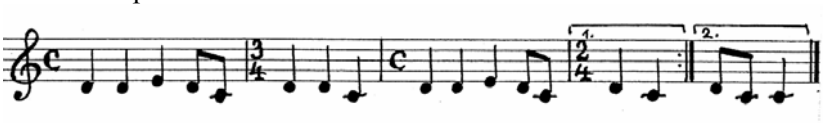
Primul element muzical care apare este *ritmul,* fapt demonstrat şi de instrumentele muzicale de percuție găsite în diferite grote. Organizarea lui în cadrul muzicii primitive a fost făcută treptat, prin subordonarea la mişcările line, armonioase sau extatice ale ritualurilor, însoțite apoi şi de sunete mai mult sau mai puțin muzicale.

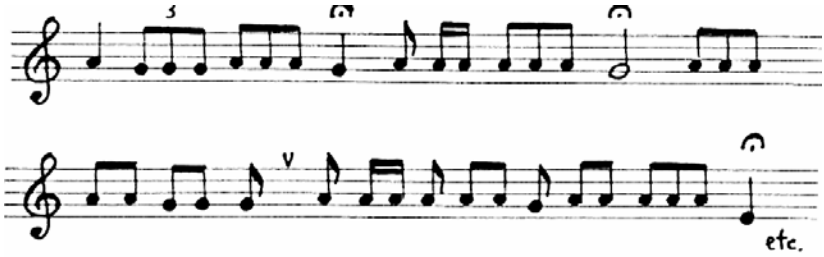
În următoarea etapă se presupune că s-a dezvoltat *melodia,* care a asociat un număr redus de sunete (între 2 şi 4) la intervale mici (secundă, terță), izvorâte din şirul armonicelor naturale ale sunetului. Încă de la începuturi, melodia nu apare cu structură omofonă la toate popoarele, unele dintre ele practicând cântatul pe mai multe voci, element ce corespunde diferențierii registrelor pe voci bărbăteşti, feminine şi de copii.

Treptat vor apărea şi instrumentele ce vor fi capabile să intoneze melodii (instrumentele de suflat şi cele de coarde). Prin angajarea în cântul colectiv s-a născut *eterofonia,* iar din insistența asupra unui sunet prelungit a rezultat *isonul* (pedala), primele forme ale cântului polifonic.

La dezvoltarea acestor elemente au mai contribuit şi diferitele forme ale ritualurilor magice şi religiilor primitive, prin care omul căuta să îmbuneze spiritele duşmănoase, presupuse că ar exista în natură. S-au născut în aces fel cântecele de ploaie şi alte cântece de vrajă, menite să ferească oamenii şi animalele domestice de rău. În Europa, un număr foarte mic de asemenea melodii primitive s-au păstrat, transmițându-se prin tradiție orală; acestea se desfăşoară pe 2-3 trepte alăturate.

Într-un cântec vechi din Islanda se poate urmări o astfel de succesiune melodică:

Exemplul 1

La unele triburi din Africa Centrală precum şi din unele insule ale Oceanului Pacific, care au rămas într-o stare primitivă, s-a păstrat foarte bine acest tip de cântece, fapt ce a permis specialiştilor, prin analogie, să tragă unele concluzii în privinţa procesului de dezvoltare a elementelor de limbaj muzical, în diferitele epoci îndepărtate ale omenirii. Iată o melodie stil *weda* din Ceylon (după Dr. Robert):

Exemplul 2

Odată ce elementele de bază ale limbajului muzical au apărut, s-a creat posibilitatea naşterii altor forme de artă, dând astfel omului primitiv posibilitatea cunoaşterii sale mai profunde. Dacă la început practicile muzicale ale omului primitiv au fost legate de magie, treptat ele s-au detaşat de aceasta, devenind manifestări independente, din acest moment putându-se vorbi despre muzică în sensul unei arte integrate în marele spectacol sincretic al culturii preistorice.

Dovezi şi mărturii ce atestă existenţa unor practici muzicale pe teritoriul României. Urme certe ale elementelor primitive există şi la noi, încă din perioada neolitică. Din diferite surse istorice, aflăm că locuitorii acestor ţinuturi au folosit arta sunetelor (înglobată sincretic) ca mijloc de comunicare individuală şi colectivă, precum şi de supunere a forţelor naturii.

Cetele de vânători foloseau instrumente idiofone (aşchii, bețe de lovit, pietre circulare etc.), membranofone (de tipul tobei şi al buhaiului), ca mai târziu să apară şi cele aerofone (de tipul fluierului), larg răspândite la noi, ajungându-se în acest fel la alăturarea celor

2 elemente de bază ale limbajului muzical: ritmul şi melodia. Arheologii au găsit resturi de instrumente de suflat în comuna Pietrele, aparținând Culturii Gumelnița.

Apariția şi folosirea arcului cu săgeți a dus la confecționarea instrumentelor cordofone (arcuşul apare mai târziu).

Un alt element important, semnalat de specialişti, este că limbajul muzical şi cel vorbit s-au dezvoltat concomitent, manifestările muzicale existente în societatea primitivă de pe teritoriul nostru fiind influențate de rudimentele graiului vorbit.

Putem spune astfel că în etapa incipientă a muzicii, dominante erau, pe lângă ritm, înălțimea aproximativă a sunetelor, precum şi salturile nedeterminate acustic. Anumite formule intonaționale şi ritmice, precum şi raporturile între sunete s-au cristalizat în decursul timpului, transmițându-se din generație în generație, făcând posibilă, în acest fel, naşterea unei tradiții muzicale orale, care s-a îmbogățit paralel cu evoluția societății.

III. **CULTURI MUZICALE ALE ANTICHITĂȚII**

1. ***Caracteristici generale ale muzicii antice***

Şi în această perioadă, mult timp, la fel ca şi în cazul celorlalte arte, muzica a fost strâns legată de magie şi religie, anticii legând manifestările lor artistice de diferitele culte ale unor zeități. Abia spre sfârşitul perioadei antice s-a produs ruptura definitivă de aceste culte, prin apariția altor doctrine impuse de naşterea monoteismului.

Cu timpul, însă, diferitele „episoade" din cadrul desfăşurării cultului religios au căpătat aspectul unor „drame rituale" în care muzica a avut un sens estetic, pierzându-şi-l pe cel magic. Scopul principal al muzicii a devenit în acest fel acela de a atrage mulțimea. Se pare că abia în cadrul culturii greceşti adevărata artă a sunetelor a început să se dezvolte pe coordonate estetice.

2. ***Culturile muzicale ale Orientului***

China antică. În linii mari, perioada antică, pe acest teritoriu, este delimitată în timp între mileniul al III-lea î.Hr., când au apărut primele manifestări artistice de tip antic şi secolul al III-lea d.Hr., când a început procesul de lichidare al sclavagismului.

Pe lângă monumentele de arhitectură, arta decorativă, arta teatrală şi diferitele spectacole sincretice, muzica alăturată celorlalte arte se bucura de o atenție deosebită, atât din partea populației de rând, cât şi din partea clasei dominante.

Un negoț extrem de dezvoltat, la concurență cu alte civilizații asiatice sau europene, a favorizat schimburile culturale, dar şi planul local era bine reprezentat din acest punct de vedere, casele nobiliare avute permițându-şi să aibă proprii lor muzicanți, tineri cântăreți sau dansatoare.

În viața de zi cu zi a chinezilor, muzica participa la toate evenimentele, de la nuntă până la cultul central, cel al strămoşilor, cult în care erau crescute generațiile. Viața religioasă se confunda pe de o parte cu mitologia, iar pe de alta cu doctrinele filosofice centrale ale Chinei, confucianismul, daoismul şi budhismul.

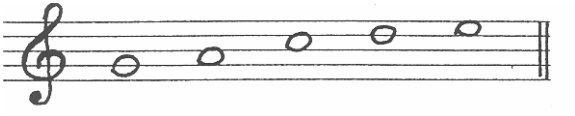
Astrologia chineză se baza pe cele cinci planete cunoscute – Jupiter, Marte, Saturn, Venus, Mercur şi pe cele cinci elemente – pământ, lemn, metal, foc, apă – din a căror interacțiune se creau aspecte faste sau nefaste, dar principiul care guverna mişcarea astrelor era unul armonios, esențialmente muzical.

Principalul document scris care a rămas este *Cartea de Cântece* (SITSIN), în care sunt cuprinse povestiri în versuri despre viața poporului, alături de care apar şi unele melodii notate cu ajutorul unui sistem propriu, bazat pe semnele scrierii naționale, la care se adăugau semne pentru ritm, măsură, pauze şi chiar nuanțe de expresie.

Cei peste 4000 ani de cântare menționați în texte pun în lumină stiluri variate de cântare. Confucius, în *Cartea Cântecelor* (secolul VI î.Hr.) menționează muzica drept factor important în educație. Implicațiile metafizice sunt evidente şi ele stau la baza principiilor de construcție a instrumentelor, ca şi a prezenței muzicii în ceremonii, rituri, practici magice. Exista o certă delimitare a genurilor, atât pe stiluri regionale de cântare sau de teatru muzical (forme de artă sincretică) cât şi în peisajul artei populare sau al muzicii de curte sau de templu, muzică practicată de ansambluri ceremoniale; dansurile aveau două tipuri de adresabilitate, fiind civile şi militare şi aveau un număr diferit de executanți, multiplu de 8: 64 dansatori – pentru împărat, 32 – pentru miniştri, 16 – pentru oficiali.

Tot din perioada antică ne-a rămas şi o *Teorie a muzicii chineze*, ce făcea o sistematizare a materialului sonor din melodiile chinezeşti tradiționale, bazată pe măsurători acustice exacte. Sistemul melodic pe care evoluau aceste cântece este cel pentatonic.

Exemplul 3



În acest sistem erau notate şi melodiile din *Cartea Cântecelor*, încă din secolele V – I î.Hr. El avea la bază cinci moduri, la care, prin transpunere, s-au adăugat, în timp, altele, prin capacitarea celor 12 sunete definitorii pentru sistemul muzical chinez. Specific pentru chinezi este preferinţa pentru registrul înalt, pentru sunetele stridente, precum şi trecerile rapide dintr-un registru în altul, de regulă în registre extrem de depărtate.

De asemenea, definitorie pentru muzica chineză este şi vorbirea, pentru că, în funcţie de intonaţie, acelaşi cuvânt sau aceeaşi silabă îşi putea schimba sensul, de aceea legătura poeziei, a cuvântului cu sunetul devine o legătură intrinsecă, iar maeştrii poeziei aveau o aplecare ieşită din comun către muzică.

În afara elementelor de teorie muzicală, vechii învăţaţi chinezi au elaborat şi teorii estetice, consideraţii asupra rolului social al muzicii, precum şi despre puterea magică a acesteia asupra forţelor naturii. Din relatările rămase aflăm că în China antică exista o deosebire netă între muzica populară (variată şi bogată melodic) şi muzica de cult sau cântecele executate la solemnităţi.

Bazându-se pe o solidă platformă filosofică, muzica va impune stricta delimitare a tipurilor de cântare ca şi a materialelor din care sunt construite instrumentele, mergându-se până la direcţiile pe care este aşezat publicul în cadrul ceremoniilor de la curte; totul – inclusiv scara pentatonică – se revendică de la cunoscutele stări ale fluxului energetic, pe circuite de întărire a acestuia, de decompensare sau de distrugere

Instrumentele muzicale folosite erau: fluiere, oboaie, gonguri, tam-tam-uri, *Kin şi Ke* (instrument de coarde, un fel de lăută cu 7 corzi), *Ceng* (instrument socotit a fi strămoşul orgii).

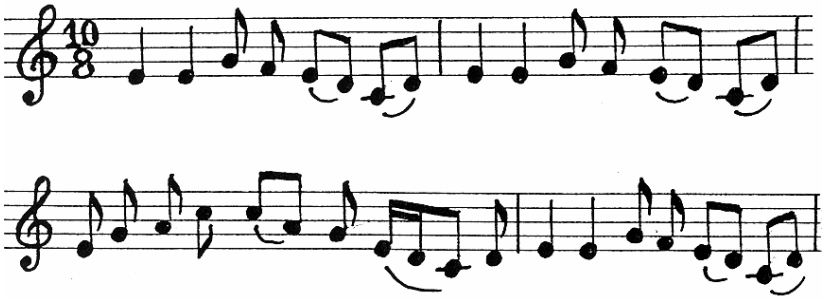
Gongurile, clopotele de bronz, ocarina (din teracotă), cavalul-orgă sau lăutele orizontale fac parte din acele tipuri de instrumente ale căror sunete sunt menite a înnobila ascultătorul. Practic şi instrumentele se revendicau de la 8 mari grupe instrumentale, reductibile la cele 3 cunoscute în practica europeană: coarde, suflat, percuţie.

India antică. Dezvoltată într-o zonă geografică ce cuprinde un vast teritoriu şi, din punct de vedere politic, într-un stat sclavagist unitar, cultura Indiei s-a manifestat pe două direcţii: prima avea la bază canoanele religioase impuse, iar cea de-a doua era reprezantată

de trunchiul viguros al tradiției populare, exprimate printr-o serie de elemente narative, a căror tratare era cât se poate de realistă. Epoca de înflorire în domeniul artistic este cuprinsă, cu aproximație, între secolul al III-lea î.Hr. şi secolul al IV-lea d.Hr.

Muzica a jucat şi ea, alături de celelalte arte, un rol important. Vechii indieni atribuiau „descoperirea muzicii" unor zeități precum Brahma, Shiva, Indra, Sarasvati şi Nereda. Cel mai vechi document al Culturii indiene îl constituie *Veda,* transmisă la început pe cale orală, apoi fixată în scris. Ea cuprinde texte de imnuri, cântece rituale de magie, melodii diverse.

Din culegerea de povestiri şi legende *Mahabharata* şi din poemul epic al faptelor viteazului Rama (*Ramaiana)* au fost extrase fragmente care au fost ilustrate muzical, formând genul *raga*, ce caracterizează stilul muzical al Indiei în antichitate, precum în *Raga Bhupkalian:*

Exemplul 4

Principala sursă de informare asupra muzicii indiene din perioada antică o constituie lucrarea savantului Soman Atha, intitulată *Ragavibodha*, datând din secolul al XVII-lea. Din această lucrare aflăm despre structura modurilor muzicii indiene, care se baza pe 3 categorii de moduri şi pe scări muzicale împărțite în 22 de sferturi de ton, precum şi despre instrumentele muzicale folosite, şi anume: *gongul* (împrumutat de la chinezi), toba mică (*darabana*), *zurna* (strămoşul oboiului), *cimpoiul*, *harpa* (care avea o întindere mare în octave). Mai aflăm din surse documentare că arta sunetelor a fost mult apreciată de acest popor, astfel că în palatele şi în templele indiene existau trupe de muzicanți.

Egiptul antic. În această parte a lumii s-a format unul dintre cele mai vechi şi de durată centre de cultură. Arta egipteană, la fel ca şi a celorlalte popoare antice orientale, s-a dezvoltat în strânsă legătură cu religia. O serie de ceremoniale de la curtea faraonilor s-au transformat, cu timpul, în adevărate spectacole în care teatrul, muzica şi dansul se împleteau armonios.

Şi în Egipt, templul avea o poziţie privilegiată, el deţinând mari proprietăţi şi bogăţii. Patrimoniul templului din Teba, în epoca lui Ramses III era: 81.322 oameni, 421.362 animale, 433 grădini, 2.393 km pătraţi de câmpuri, 23 bărci mari, 46 cariere de piatră şi 65 de sate. Între altele, templele deţineau scalvi, dar cum în epocă nu se făcea distincţie precisă între supuşi, slujbaşi şi sclavii propriu-zişi şi cum preţul acestora din urmă era foarte mare, se presupune că nu erau foarte numeroşi.

Preoţii, consideraţi îndrumători spirituali, care moşteneau sau cumpărau funcţia, o practicau doar câte o lună, de patru ori pe an, în restul timpului ducând o viaţă laică. Templul cerea 40 de categorii de preoţi, specializaţi, între care cei ce se ocupau cu sacrificiile rituale, cu riturile de sacralizare, de căsătorie, cele funebre.

Existau şi preoţi desemnaţi pentru a conduce şcoli de artă, şcoli de cântare, iar unii dintre ei erau chiar imnozi. Preotesele, provenite din familii regale şi aristocratice, deţineau şi ele funcţii importante, speciale, dublate de un sound specific.

Paralel cu cultul zeilor în forme antropomorfe sau hibride, subzista şi zoolatria, care naşte şi ea repertoriul specific, cu adresabilitate crocodililor sacri, pisicilor sacre, şarpelui sau leului, cărora li se adresau rugăciuni cântate sau psalmodiate, li se aduceau ofrande sau sacrificii, fiecare din ele însoţite de un anume halou sonor.

Dintre ştiinţe, medicina, matematica, geometria, arhitectura, cosmologia şi astronomia au căpătat o mare dezvoltare, parte din ele având şi aplicabilitate muzicală în construcţia instrumentelor, în scările muzicale utilizate, ca şi în teoria muzicală.

Cu toate limitările impuse de religie, egiptenii au realizat o artă care va influenţa multe centre artistice ale lumii antice. Despre muzica vechilor egipteni aflăm din relatările unor istorici greci şi romani, precum Herodot, Diodor din Sicilia, Virgilius, Plutarch, Platon ş.a.

Strabo, relatând tezele lui Plutarch, vede în muzică factorul civilizator utilizat de Osiris în misiunea sa pământească, iar descoperirea muzicii o atribuie zeului TOTH (corespondentul lui Hermes din mitologia greacă), ea având un profund rol educativ. Ceremoniile din temple aveau repertoriu şi instrumente specifice. Zeul protector al artelor era IHY, alți zei – AMUN, HATOR, ISIS şi OSIRIS reprezentând asocieri cu rolul civilizator al muzicii în general şi al educației muzicale în mod special. Tot la Plutarch aflăm informații despre importanța şi semnificația sistrumului (*De Iside et Osiride* – 376, 63), adăugând precizarea că locuitorii din Busirisi Lycopodis nu utilizau trompeta deoarece timbrul aceasteia l-ar fi putut redeştepta pe Seth – informație deosebit de prețioasă privind simbolismul instrumentelor.

Despre legătura dintre zeul Toth şi arta muzicii, Diodorus din Sicilia îl consideră pe zeul-mag atotştiutor descoperitorul lirei.

În ceea ce-l priveşte pe Platon, despre care se presupune că a studiat în Egipt, acesta exaltă importanța standardelor muzicii egiptene (*Legi, 657*) – muzică investigată şi de Pythagora. Herodot menționează în *Istorii* aulosul ca şi cântecul *Linos*, existent şi astăzi în unele părți din Orientul Apropiat. Alte texte ne fac cunoştință cu coruri de nu mai puțin de 600 de persoane, însoțite de 300 de harpişti. Despre importanța muzicii vorbeşte şi un text egiptean în care faraonul Keops apare înconjurat de un grup de zeițe deghizate în cântărețe, motiv preluat şi în iconografia egipteană. Iconografia arată şi preferința pentru anumite instrumente, precum şi faptul că instrumentele erau folosite în funcție de ocazii, de loc sau de sex (femeile mânuiau anumite instrumente, iar bărbații altele). De asemenea, sunt surprinse în iconografii şi scene cu danstoare acompaniate de cântărețe.

Virgiliu o prezintă pe Cleopatra cântând din sistrum în capitolul VIII din *Eneida* (bătălia de la Actium) iar Diodorus din Sicilia îl considră pe Toth descoperitorul lirei.

Alături de aceste relatări există în piramidele de pe Valea Nilului suficiente reprezentări ce amintesc de practicile muzicale, unele datând de peste 5000 de ani. Picturile şi bazoreliefurile de la Karnak şi de la El Baran înfățişează, la fel ca şi desenele de pe papirusuri, diverşi muzicanți, împreună cu instrumentele lor, în cadrul unor serbări.

Instrumentele muzicale ale egiptenilor aveau un sistem de intonație bazat pe sfertul de ton (cum este cazul instrumentelor de suflat – *fluierul drept* şi *fluierul dublu*). Instrumentele de coarde atestate (*lira* cu 3 corzi, *harpa portabilă* în formă de triunghi, cu 5-7 corzi, *kitara*) foloseau intervalele mari. Instrumentele de percuție erau reprezentate prin *tobe* şi un instrument folosit de către femei în cadrul ceremonialelor de la curtea faraonilor, care producea sunetul prin agitarea instrumentului, numindu-se *sistra.*

Alături de acestea se mai foloseau: clarinetul sau oboiul, trompeta – pentru anumite rituri sau în bătălii, ocarina, harpa,crotalele – însoțind evoluția dansatoarelor, alături de clopoței, globuri mici, prinşi pe brățările purtate la picior, tamburine, lăuta, lira simetrică sau asimetrică – importată din Orientul Mijlociu sau din ținuturi asiatice.

Artă considerată sacră, de origine divină, muzica era pusă în legătură cu mişcarea, legile şi proporțiile corpurilor astrale, cu influența lor deja cunoscută asupra psihicului şi destinului uman, cele şapte note fiind asociate cu cele şapte planete cunoscute (incluzând între ele soarele şi luna).

Asociată dansului şi poeziei, muzica era practicată de profesioniști, fie sacerdoți în orchestrele şi corurile templelor, fie oameni liberi sau sclavi. Muzicienii străini erau deosebit de prețuiți, ceea ce atestă spiritul cosmopolit, deschis noului, dar şi apetența pentru alte valori. Curtea regală avea două orchestre, una din ele fiind alcătuită exclusiv din muzicieni sirieni.

În afara acestor aspecte, se cere menționat şi bogatul repertoriu de formule magice, incantații, descântece, rugăciuni, exorcisme din repertoriul magilor-taumaturgi sau din cel al femeilor pricepute a vindeca o anume afecțiune sau a rosti descântece de apărare. În aceste practici este de remarcat ritmul deosebit obținut prin repetiții, formule repetitive, prin proza rimată şi ritmată, prin aliterații, fraze eliptice, cuvinte cu efect percutant, cu nelipsita lor oglindire în îngânarea psalmodică.

Cultura ebraică şi multe din cărțile Bibliei poartă amprenta gândirii egiptene, desigur, în mod involuntar, căci cei ce scriu Cărțile Sfinte, numiți „soferim", marcau distanțarea de spiritul Egiptului, considerat „țară a robiei".

Inclusiv teritoriul țării noastre a cunoscut, grație negustorilor din Alexandria, influența egipteană, prin divinitățile Isis şi Serapis:

sculpturi sau monede din sec. I î.Hr., pe malul Pontului Euxin, în cetățile Histria, Tomis şi Callatis.

Mesopotamia. Prin civilizație mesopotamiană se înțelege suma a trei civilizații care s-au succedat în acest spațiu geografic, dintre fluviile Tigru şi Eufrat: *sumeriană* – în partea de sud, până la Golful Persic, *akkadiană* (populație de limbă semitică), stabilită în zona centrală, fondatoare a Babilonului şi *asiriană*, formată din triburile războinice din Nord. Stabilirea sumerienilor pe acest teritoriu se produce în mileniul IV î.Hr. Aveau filosofia vieții după moarte şi dădeau importanță riturilor funerare. Au construit oraşele Ur şi Lagaş, construcții gigantice în trepte, ziguratele. Aveau cea mai veche formă de scriere cunoscută, cea pictografică, din care a derivat scrierea cuneiformă.

La mijlocul mileniului III î.Hr., Sargon I cucereşte Sumerul şi pune bazele primului imperiu din istorie, cel akkadiano-sumerian, sprijinit pe o puternică bază economică: sisteme de irigații, controlul rutelor comerciale dintre teritoriile arabe şi India.

Dezvoltarea oraşului-stat Babilon aduce în prim plan figura regelui Hamurabi, cel dintâi legislator, formulând o serie de reforme administrative. Al treilea strat al civilizației mesopotamiene – civilizația asiriană se manifestă în culmea puterii în timpul lui Sargon II, care distruge regatul Israel (721 î.Hr.), urmat de Assurbanipal, care construieşte o impresionantă bibliotecă la Ninive.

Viața socială, familială, administrativă, reglementată de cutume şi de codul lui Hammurabi, cu cele 282 articole ale sale – mai degrabă îndreptar decât aplicat ca atare – impune concluzia unor relații bine fundamentate, a unor clase sociale, fiecare cu tipul ei de cultură, perfect delimitat ierarhic.

Templul era în Mesopotamia principala forță economică, dar şi principalul focar de cultură. Privind din punct de vedere cultural, este de remarcat forța sa centripetă, ca şi caracterul accesibil al culturii promovate, de vreme ce doar în oraşul Lagaş erau 50 temple, iar scribii erau onorați asemenea funcționarilor de vază. Templul adăpostea şi primele forme de educație, şcolile pentru formarea scribilor, a cântăreților pentru cult, a preoților, a magilor ce se ocupau cu observarea bolții cereşti sau cu vindecările.

Religia ocupa un loc central, zeul vegetației, al ploii binefăcătoare, fiind venerat în fiecare oraş-stat. Mitologia sumeriană avea ca element suprem apa, din amestecul apei dulci şi sărate fiind creați atât zeii cât şi oamenii. Zeul suprem era Bel-Marduk, creator al cerului şi pământului. Religia mesopotamiană este lipsită de concepții animiste, zeii lor fiind antropomorfi. Aceşti zei înzestrați cu chip şi sentimente umane erau veneraţi în temple, în care se servea inclusiv masa cu ofrande şi cântări.

Numărul preoților diferea după mărimea templului, dar este înregistrat în mileniul III î.Hr. numărul de 736 preoți doar la un templu, având circa 40 de funcții sacerdotale diverse, între care şi pe cea de cântăreți de imnuri, organizând sau prezidând ritualurile sacre (unele dintre ele cu caracter orgiastic), unele descrise de Herodot; de menționat că în afara ritualurilor din interiorul templelor, la care participau doar inițiați, existau şi altele, constând în special în aducerea de ofande sau jertfe: mulțimea participa la cele din sanctuarele sau altarele din curtea templului.

Cu aceste ocazii se cântau imnuri, rugăciuni, psalmi şi litanii. Spre deosebire de egipteni sau de evrei, la care se glorifica divinitatea, mărturisindu-se dragostea, încrederea şi recunoştința oamenilor, toate imnurile mesopotamiene aveau o formulă de final comună, prin care zeului i se cerea o favoare, ceea ce denotă caracterul practic, interesat al cultului, dar care poate constitui pentru noi şi un indiciu muzical în direcția unei forme muzicale deja statuate în linii mari, chiar dacă există minime varieri sau diferențieri.

Un exemplu interesant, în ceea ce priveşte notația cu referire la muzică, îl constituie poemul dedicat zeiței Iştar, întemnițată în adâncurile pământului împreună cu iubitul ei, Tammuz, de zeița Infernului, geloasă pe frumusețea lui Iştar; este un poem ce trebuie rostit „în cântecele de jale ale flautelor”.

Deoarece acest poem era dramatizat anual în cadrul sărbătorilor de primăvară, ca spectacol sacru, de mister, se presupune că a constituit prima operă din repertoriul teatrului religios, înainte chiar de Misterul lui Osiris din cultura egipteană sau de cel Dyonisiac din cultura grecească.

În afară de imnuri, litanii sau rugăciuni, practica sumero-akadiano-asiriană includea cântece lirice sau satirice, lamentouri ori recitări epice.

Spectrul instrumental descris în documente se referă la:

- harpa curbată cu 3 corzi;
- lira asimetrică sau parabolică, alungită, evoluând către tipul cu gât din ce în ce mai lung şi având între 11-15 corzi. Ea era asociată taurului, simbol de fertilitate şi putere, protecţie divină. De altfel, în unele cazuri, chiar cutia ei de rezonanţă, aflată la baza instrumentului, purta imaginea taurului;
- crotale, mici talgere purtate în mână, fie separat, fie în perechi, de către fete, dansatoare, pentru propriul lor acompaniament;
- tamburine, tobe de diferite dimensiuni.

Lipsesc informaţii despre instrumentele de suflat, dar nu înseamnă că acestea nu erau folosite.

În perioada următoare, lira devine portabilă, cu dimensiuni tot mai mici. Se cânta la ea fie ţinută în poziţie verticală, fie în poziţie orizontală. Erau tipuri de liră angulară sau rotundă, în care corzile erau prinse de un cadru asemănător tamburinei. De altfel, o altă denumire sub care era cunoscută este *tambur* – lira cu gât lung, cu siluetă elegantă şi cutie de rezonanţă mică, ovală, la baza gâtului. Alături de aceste instrumente, importante erau şi tobele sacre, numite *lilissu*, iar ca instrument de suflat se utiliza *aulosul dublu*, la fel ca pe teritoriile Egiptului antic şi Eladei

În cultura asiriană şi neobabiloniană se impun ansambluri instrumentale mai dezvoltate (150 de muzicanţi), fie ca formaţii de sine stătătoare, fie ca acompaniatoare ale cântecelor sau dansurilor. Dintre aceste instrumente citãm:

- harpa orizontală şi verticală cu număr variabil de corzi: 8 – 22;
- lira orizontală: 5 –7 corzi;
- tobe cilindrice;
- cimbale;
- clopote din metal cu funcţii exclusiv magice.

Ocaziile de cântare se legau şi ele de templu, inclusiv în construcţia sau sacralizarea acestuia sau de evenimentele serbate, ţinând de ciclurile cosmice, ciclurile naturii sau de cele ale vieţii omului: Anul nou - *Akitu*, în a cărui a patra zi de festivitate se recita pe muzică mitul creării lumii; riturile de fertilitate, în special cele oficiate de preotesele sacre, sau de hierodule, în care dansul deţinea un

rol important; celebrările anuale ale plantelor şi fertilităţii; naşterea, nunta, moartea etc.

Ca genuri muzicale exclusiv sau preponderent instrumentale, interferând cu repertoriul epic sau dramatic, notăm: preludii, interludii, postludii.

Învăţământul muzical se realiza pe lângă temple, prin intermediul unui personal specializat: preoţi deţinând funcţia de cântăreţi pentru formarea viitorilor cântăreţi de cult, fie în ipostaza solistică, fie în coruri. Pe lângă repertoriul de bază şi însuşirea lui, se predau noţiuni teoretice, înţelegerea şi practicarea unor principii de acustică, scări modale preferenţiale, reunite în sistemul bazat pe cele 7 diviziuni ale octavei, raporturile matematice dintre sunete, cosmologia, precum şi cel ţinând de stilistica interpretării. Însuşirea tuturor acestor precepte se axa pe memorizare şi repetare, dar nu este esclusă nici existenţa unui sistem de notaţie. Se deprindeau astfel bazele cântării solistice de tip psalmodic sau în grup coral, respectiv ale cântării responsoriale şi antifonice.

Ştiinţa muzicii era considerată sacră, de aceea se transmitea doar celor demni a fi iniţiaţi în ea. Discipolul era supus unei învăţări sistematice pe o durată de trei ani, în care practica avea un rol esenţial.

Cultura muzicală ebraică. Principalul document în care găsim referiri la muzica din această parte a lumii antice îl constituie *Biblia* (Vechiul Testament). Conform acesteia şi cărţilor sfinte, muzica avea o mare importanţă în viaţa omului. De la pecetea acelui ŞIR HaŞIMIR (Cântarea Cântărilor), care mijloceşte între ritul vieţii şi viaţa ritului, se poate avansa către tipurile de cântare, trecând prin citirea cu voce înaltă, apropiată de cântare, a psalmilor sau a versetelor cuprinse în TORAH (PENTATEUHUL); poate nu este de neglijat faptul că în vechime, citirea *Cântării Cântărilor* era permisă doar preoţilor vârstnici – singurii capabili să discearnă bogăţia de sensuri a metaforelor acesteia.

Geneza muzicii şi a instrumentelor este atribuită unor personaje din vechile legende evreieşti. Sunt menţionate mai multe genuri muzicale practicate de către locuitorii din aceste locuri. Unele dintre acestea (în special cântecele cu nuanţă satirică, cele de dragoste şi de nuntă) apar şi în culegerea *Cântarea Cântărilor*. Celelalte genuri

muzicale practicate erau *cântecele religioase* (din care mai târziu se vor dezvolta imnurile şi psalmii) şi *cântecele de jale ale poporului.*

Sursele informaționale, atât cele literare, cât şi documentele sau relicvele istorice, iconografia, explorarea practicii folclorice pun în lumină diverse aspecte legate de cântare. Un prim reper îl constituie cântarea masoreților, cei care au stabilit o metodă originală de notație, prin care accentele pslmodiei urmau sintaxa textului. Transcrierea în notația muzicală cunoscută se face în mod organizat în secolul XVI, când există preocuparea şi curiozitatea pentru acest tip de muzică.

Pornind de la IUVAL – inventator al construcției şi practicii instrumentale (Genza IV:12) şi până la transcrierile lui Idelsohn, muzica pe teritoriile locuite de evrei a avut o dublă polaritate: pe de o parte distanțarea de formele ei primare dar rămânând în sfera muzicii de cult şi pe de altă parte cea profană, tradițională sau profesionistă, din mediile sătesc şi orăşenesc. O altă bipolaritate, născută din realitatea istorică, vine să o completeze: centrul – Ierusalim – şi diaspora, cu accentele muzicale ale țării de adopție.

Cele mai multe indicații privind muzica vechilor evrei le aflăm în Cărțile Sfinte şi vizează muzica de cult sub toate aspectele acesteia, inclusiv ornamentele cu rol muzical de pe tunica Marelui Preot, ca şi muzica ceremoniilor funerare sau cântecele din repertoriul nupțial.

Pentru sfera instrumentală se apelează, de regulă, la cunoscuta „listă a lui Daniel", în care sunt menționate nu mai puțin de 19 instrumente. Se cunosc astfel: ASOR, (tip de liră), KINOR (tot din familia lirei, cu construcție asimetrică, evoluând ulterior spre forma viorilor sau a chitarelor de astăzi), HALIL (instrument de suflat de tipul clarinetului), KEREN şi SHOFAR (din corn de animal, shofarul fiind utilizat în practica templului şi apoi în cea sinagogală), PA'AMON (clopote), TOF (tobă) ş.a.

Psalmodia ebraică şi stilul de cântare al imnului liturgic – PIYYUTIM – care necesitau prezența unui muzician profesionist, numit HAZAN (conducător al corului şi solist), vor sta la baza psalmodiei creştine, inițial şi din punct de vedere muzical, liturghia fiind aceeaşi în datele ei esențiale.

Cultura muzicală arabă. Este vie pe un larg teritoriu, fapt pentru care are o puternică influență persană sau de tradiții nord-africane.

Practica preislamică impunea ca gen de cântare HUDA – cântecul de caravană, intrat în repertoriul exclusiv al vocilor bărbăteşti, QAYNA – cântecul sclavelor femei, cu puternic mesaj poetic, un cântec vocal acompaniat de instrumente: lăută, tobe, NAWH – tip de lamento.

Primele secole ale Islamului vor impune influenţa persană, genul de bază al muzicii de tip divertisment fiind Qayna, în timp ce genurile religioase se vor axa pe KORAN; după secolul X se manifestă şi o certă influenţă bizantină, prin structuri modale specifice. Important şi definitoriu pentru acest tip de cântare rămâne ideea ciclurilor (modurilor) ritmice, de o mare diversitate.

În cărţile de cântare, fie acestea culegeri (KITAB AL-AGHIANI – Cartea Cântecelor) fie adevărate tratate de teorie şi estetica muzicii CKITAB AL-MUSIQI AL-KABIR – Marea Carte a Muzicii) sunt vehiculate idei privind natura talentului muzical, tipurile melodice, tehnica vocală, tipurile de tetracorduri (sol-la-si-do; sol-la-si bemol-do; sol la bemol-si bemol-do; sol-la- si jumătate bemol-do; etc), mergând până la structuri pentacordale sau hexacordale (sol-la bemol-si-do-do diez-re), diatonism şi împărţirea tonurilor. Sinteza perso-arabă (sec.XI–XIV) impune o mai strictă delimitare a genurilor: muzică religioasă, de curte, eroică, profană (cu accente senzuale), în cadrul acesteia din urmă remarcându-se cea dansantă, cu puternică tentă lascivă.

Cultura muzicală japoneză. A cunoscut 5 perioade de dezvoltare, direcţionată pe ideea evoluţiei de la muzică nativă (ceremonială, de curte), la cea internaţionalizată; în paralel a evoluat şi estetica muzicală, de la muzica omofonă, nonarmonizată, la cea care utilizează microtonia, dă importanţă rafinamentului timbral, totul având ca reper ideea de puritate, de gust al curţii imperiale (antichitate), simbolism şi sobrietate mergând către eleganţă (Evul Mediu).

Religia de stat, SHINTO (Calea zeului) impune dansuri specifice în cadrul unor ceremonii anuale. Repertoriul este solid implementat, pe tipuri de cântece aferente riturilor sau ritualurilor ca şi diferitelor ocazii de cântare. În interpretare, stilul lent, melismatic, cu vocea pură va include şi un vibrato lent.

Muzica budistă va fi introdusă în Japonia spre miezul secolului IV; apar şcolile de cântare în care expresivitatea silabelor (silabe sacre)

sau a pauzei (balade narative, repertoriu liturgic) este pusă în valoare şi în care se dezvoltă ştiinţa lumii sunetelor.

Muzica tradiţională de curte GAGAKU – este influenţată de ritualurile chineze, iar instrumentele (RYUTEKI – flaut transversal de bambus cu 7 guri, HIKIRIRI – fluier cu 9 găuri, SHO – orga din tuburi verticale, KAKKO – tobele mici pe stativ, orizontale cu membrane paralele veticale) reproduc echilibrul naturii: lemn, piatră, bambus, mătase, metal, fibre vegetale, piei de animale.

Repertoriul poate fi clasificat conform cu 3 principii: ritmic, după tipul de mişcare şi caracter sau după dimensiune, muzicienii fiind interesaţi de aspectele de virtuozitate şi sincronizare ritmică.

În perioada secolelor XIV-XVI creşte rolul muzicii, aceasta fiind integrată în teatrul NO.

Indonezia. Pe teritoriul insulelor indoneziene practica muzicală este cunoscută încă din epoca bronzului, atât cu instrumente muzicale, cât şi cu arme sau unelte, unele dintre ele utilizate şi în anumite ceremonii. De altfel, primele gonguri au fost semnalate în insula Java. Utilizate în război sau în ceremonialuri, acestea erau simbol al autorităţii; în muzică se foloseau fie cele verticale, fie cele orizontale. Puteau fi acordate, un set de patru gonguri emiţând cele patru sunete ce stăteau la baza motivelor muzicale. Nu de puţine ori, ansamblurile instrumentale bazate pe gonguri erau foarte dezvoltate; numite GAMELAN (de la verbul GAMEL – a ţine în mână) – acestea reuneau gonguri de diverse mărimi, cu posibilitatea de a emite 3-6 sunete. Din reunirea a 22 sau 25 tipuri de gamelan lua naştere o mică orchestră (se pot adăuga clopote, fluiere sau SARON – un tip de xilofon), principiul de orchestraţie fiind stratificarea sonorităţilor, ca şi balansul solo – coral.

Repertoriul ţine de o caleidoscopică panoramare: cel puţin 4000 nuclee melodice, din care în jur de 1000 sunt în uz şi astăzi, şi se disting prin continuitate ritmică, varieri de culori timbrale.

Există în uz două sisteme modale: PELOG – cel în care octava este împărţită inegal şi SLENDRO – cel în care există cinci segmente egale, culorile modale fiind destinate cântărilor ce aveau loc la diverse ore ale zilei.

Prin complexitatea manifestărilor lor, culturile orientale şi extrem orientale antice înfăţişează modul de viaţă, gândirea şi filosofia acestor popoare, multe dintre elementele lor fiind preluate de către popoarele mediteraneene, fie prin schimburile comerciale (aşa cum s-a întâmplat cu Grecia), fie prin incursiunile militare asupra lor (arta romană). Este de mult acreditată ideea că aceste vechi centre orientale constituie „leagănul cultural al omenirii".

Antichitatea extraeuropeană se legitimează prin culturi diferite: Orientul apropiat, mijlociu sau extrenul Orient şi aduce în prim plan instrumente specifice cu coarde (*veena, ravanastron* în cultura indiană, *zheng* şi *qin* în cea chineză, *kinor* în cea ebraică), de suflat *(nevel* – în cultura muzicală ebraică, *shanku* – în cultura indiană, *di-zi* în cea chineză, *shaka* - în arta tradiţională japoneză, *keren* sau *shofar* în cea ebraică, *trompete drepte* în aria culturală egipteană), de percuţie (*maddalam* în cultura indiană, *chu, gonguri* în cea chineză, *sistrum* în cea egipteană), precum şi o foarte colorată paletă de pseudoinstrumente specifice diverselor regiuni, condiţiilor climaterice sau de relief, precum şi – nu în ultimul rând – imaginaţiei celor care le utilizau.

Importante rămân reperele muzicii de cult, ale celei oficiale – diferite ca tipuri de cântare sau ca instrumente utilizate; în paralel, marele teritoriu al cântărilor parentale rămân, în linii mari, aceleaşi, indiferent de diversitatea ariilor culturale în care acestea se exprimă.

3. ***Culturile muzicale ale bazinului mediteranean***

*Grecia antică.*Realizările culturii greceşti constituie o moştenire preţioasă pentru că ne informează asupra unei arte realiste ce va oglindi frumuseţea şi demnitatea umană. Aceasta s-a remarcat prin realizări în domeniul arhitecturii, sculpturii, picturii, teatrului, literaturii, filosofiei, ştiinţelor exacte şi muzicii. În arta grecească, omul apare sub o formă idealizată, iar în educaţia tinerei generaţii, arta avea un rol important. La fel ca şi la celelalte popoare antice, exista o strânsă legătură între artă, religie şi mituri.

Ştiri despre locul muzicii în viaţa oraşelor cetăţi avem din scrierile unor autori consacraţi, precum şi din legende şi mituri. Geneza muzicii era atribuită de către vechii greci unor personaje

mitice, precum Apollo, Atena, Hermes, Pan, Amphion etc. Începând cu mileniul al II-lea î.Hr., cultura greacă atestă manifestări coregrafice însoțite de muzică vocală şi instrumentală ce aveau un caracter ritual.

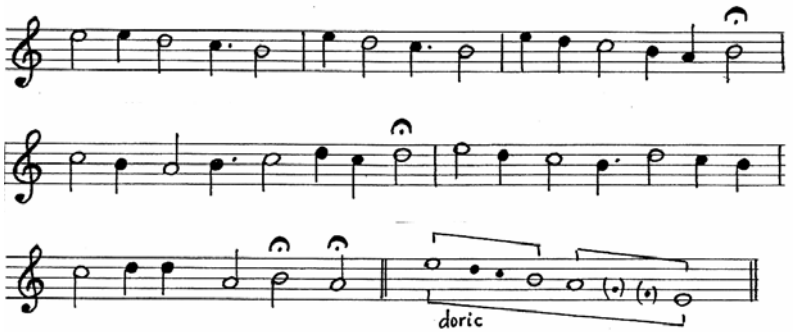
Unii cercetători consideră că arta muzicală greacă poate fi împărțită în două mari perioade de dezvoltare: *perioada preistorică* (cu un traseu *tracic*- pe filiera *orfică* şi unul *asiatic,* perioadă în care s-a dezvoltat *stilul homeric*) şi *perioada istorică* (cu o subperioadă *clasică* şi una *elenistică*). După zonele geografice de unde s-a format şi spre care a evoluat, arta muzicală greacă este cunoscută printr-o *cultură minoică* (sau cretană), o *cultură heladică* (specifică Greciei continentale) şi o *cultură helenistică* (a maximei înfloriri şi expansiuni, pe întregul litoral al bazinului sud-est mediteranean).

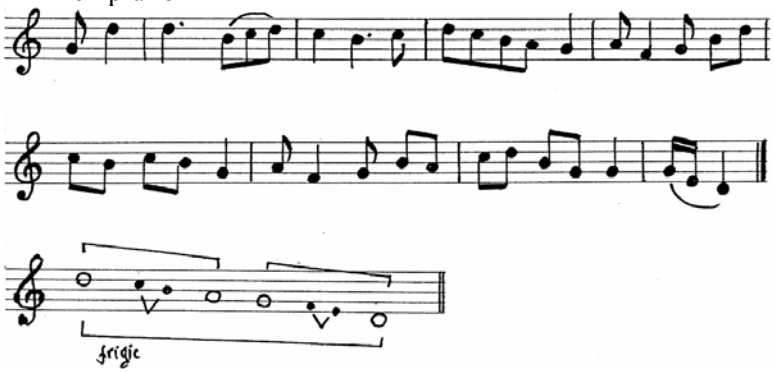
Prima perioadă greacă începe în mileniul II î.Hr., odată cu aşezarea dorienilor în Pelopones, în Grecia insulară şi în Asia Mică (Dorida). Această etapă cunoaşte evoluția muzicii corale născută din cântecele de muncă, de nuntă şi de jale. De asemenea, este remarcată o largă dezvoltare a cântecului individual profesionist, derivat din practica cântatului solistic pe la ospețe şi petreceri. În faza culminantă a perioadei s-au născut cele două epopei ale lui Homer (*Iliada* şi *Odiseea*) – stilul homeric. Tot atunci au apărut şi concursurile muzicale ținute pentru prima dată la Delphy, în cinstea lui Apollo, denumirea lor fiind aceea de „jocuri pytice". Între anii 760-665 î.Hr., Sparta a devenit centrul cultural al Greciei, aici născându-se prima *Şcoală de Kitarodie* (675 î.Hr.), acest moment constituind începutul istoric al muzicii culte greceşti.

Perioada istorică, într-o primă etapă, cea clasică, aduce o maximă înflorire a jocurilor şi serbărilor în care poezia lirică interpretată solistic şi coral marchează un început promițător pentru muzica cultă practicată în Elada.

Supremația Atenei ca centru cultural al Greciei antice determină dezvoltarea genurilor teatrale. Atunci şi aici s-au creat locuri de reprezentare a acestora, precum complexele arhitectonice de pe Acropole. În genurile teatrale, muzica ocupa un rol destul de important, astfel încât în tragedia ce ține de epoca clasică, rolul corului era bine conturat, revenindu-i, după cât se presupune, introducerea în acțiune şi comentariul acesteia.

În ceea ce priveşte comedia, născută grație lui Aristofan, alături de episoadele jucate de actori, existau şi episoade cântate coral sau instrumental, aulosul (instrument de suflat tipic Greciei, alcătuit din 2 țevi, fiecare de tipul oboiului) a fost singurul instrument muzical folosit în teatrul antic grecesc. Arta sunetelor era reprezentată şi prin genul *imn,* cel mai cunoscut din această perioadă fiind *Oda lui Pindar.* Pindar a trăit între anii 518-446 î.Hr.

Exemplul 5

Subperioada elenistică (320-30 î.Hr.) reprezintă ultimul moment important din istoria culturii greceşti, în care elementele de artă şi cultură se răspândesc şi în alte centre. Marile oraşe au devenit astfel focare de cultură reprezentativă pentru întreaga lume antică, artiştii acestei perioade venind în contact şi cu alte tipuri de cultură. Principalul document muzical înscris în sfera genului imn, care a rămas până în zilele noastre, este *Skolionul lui Seikilos* (sec. I î.Hr.).

Exemplul 6

Sistemul muzical şi practica muzicală. Sistemul muzical se baza pe o scară muzicală *diatonică,* ce cuprindea două octave, însumând patru tetracorduri. Notația muzicală a fost la început folosită numai pentru muzica instrumentală şi se baza pe semne ale scrierii feniciene, pentru ca mai târziu să adopte şi semnele alfabetului grecesc. Vechii greci nu foloseau semne pentru ritm, acesta fiind supus ritmului versului cântat. Practica muzicală cuprindea atât cântatul solistic, cât şi cel coral la unison. Instrumentele muzicale folosite de vechii greci erau *lira* (cu corp de rezonanță bombat), *kitara* (cu 7-11 corzi şi corp de rezonanță drept) şi *aulosul.*

Dacă ar fi să concluzionăm, putem spune că în Grecia antică, arta avea un rol educativ pregnant, ramurile artistice contribuind la dezvoltarea cetățeanului de rând, iar practicarea uneia dintre ramurile artistice constituia o datorie de onoare pentru acesta.

Roma antică. La baza culturii romane stau tradițiile locale îmbinate cu elementele de cultură grecească. În contrast cu celelalte culturi antice analizate, care aveau o strânsă legătură cu religia, specialiştii afirmă că la romani procesul de laicizare era evident. Acest lucru este remarcat în special în spectacolul dramatic, care era conceput ca o manifestare sincretică (dans, muzică, pantomimă), în detrimentul textului. Tematica dramatică a fost abandonată şi înlocuită cu cea comică, bazată pe viața cotidiană. Strâns legat de spectacolul dramatic era dansul sub formă de pantomimă, având şi caracter acrobatic.

Muzica avea, la romani, un caracter mai mult laic, momentul în care era executată fiind acela al ospețelor şi serbărilor fastuoase. Acest lucru a dus treptat la degradarea rolului ei educativ, fiind şi o mărturie a deposedării muzicii de valoarea sa artistică, la Roma practicându-se pe scară largă o artă muzicală amatoare.

Documentele atestă existența unui filon muzical autohton, din care nu lipsesc cântecele de victorie, nupțiale, de petrecere, funebre, iar instrumentul ce le acompania era denumit *tibia,* fiind corespondentul roman al aulosului grecesc.

Treptat, odată cu accentuarea procesului de decădere a imperiului, se va dezvolta profesionalismul impus de virtuozitatea instrumentală, luând astfel naştere un nou gen muzical, denumit „concerte", ce reunea instrumente precum *harpa, kitara, tibia, trompeta, toba,*

ţimbalul, lira, ţitera etc. Un instrument muzical des folosit în dansurile pantomimă era *scabellum*, care făcea parte din categoria instrumentelor de percuţie.

Documentele muzicale rămase de la romani datează din secolele III-IV d.Hr. şi aparţin teoreticienilor Plotin şi Boetius. Plotin a elaborat o estetică muzicală în care este acceptat rolul major al muzicii în educarea tineretului. Boetius a elaborat în secolul IV d.Hr. un tratat de teorie, intitulat *De Musica*, în care elementele teoriei muzicale au fost prelucrate şi transmise în acest fel perioadei medievale.

Deşi în mare parte arta şi cultura romană au fost preluate de la greci, fenomenul artistic roman a mers mai mult pe linia simplificării, apelând la genuri cu priză largă la public. În ceea ce priveşte fenomenul muzical, acesta va deveni element distractiv, favorizând noile coordonate estetico-muzicale impuse de muzica apărută în perioada primelor secole d. Hr.

Studiind modul în care s-a dezvoltat şi impus muzica în civilizaţiile antice europene, se impune o trecere în revistă sintetică a principalelor culturi ale antichităţii europene: Grecia şi Roma antică. De la sursele bibliografice se poate trece cu uşurinţă şi la cercetarea celor epigrafice, arheologice, la datele oferite de artele plastice etc.

Grecia antică este teritoriul în care artele au cunoscut o înflorire explozivă în perioada cunoscută sub numele de „secolul lui Pericle"; etimologia greacă a multor termeni muzicali (*muzică, omofonie, polifonie, tetracordie* etc.) o demonstrează, de aceea, considerăm ca absolut necesară conjugarea informaţiilor strict muzicale cu cele vizând filosofia, artele plastice, arhitectura, literatura. Aceasta deoarece, prin definiţie, intelectualii acestei prioade, ctitori ai culturii greceşti erau, de regulă, teoreticieni şi practicieni ai artei muzicale, pe care o priveau în consonanţă cu principiile matematice şi acustice pe care le-a definit Pitagora. Mărturiile scrise – între care scrierile lui Platon – stau dovadă a unui avansat sistem teoretic, dedus din practica nemijlocită; din ele aflăm despre genurile muzicale (*pean, ditiramb, imn, skolion, threni*) sau despre muzicieni legendari: Orfeu, Musaios, Eumolp …

Fragmentele de notaţie provenite din această perioadă pun în evidenţă atât scările muzicale (cu structura lor internă tetracordală şi ethosul specific), cât şi perfecta concordanţă a tipurilor de ritm muzical bazat pe ritmul poetic deja definit şi exersat în epocă; de

altfel, termenul de *aed* desemna atât pe specialistul muzical (creator sau interpret) cât şi pe autorul textului cântat vocal sau însoţit de instrumente: *liră, khitară (citeră, citară), aulos, syrinx, krotale, kimbale (chimvale), tympanon,* etc.

Roma antică preia o serie de modele greceşti atât ca organizare sonoră, cât şi ca practică a acestei arte, respectiv intima legătură între muzică şi poezie sau tipurile de instrumente. Spre deosebire de muzica grecească – eminamente vocală sau vocal-instrumentală, cea romană acorda o mai mare atenţie muzicii instrumentale (în special celei destinate muzicii militare sau celei oficiale), dar şi celei vocal-instrumentale. Instrumentele cvasiidentice cu cele greceşti au, uneori, alte denumiri: *tibia* pentru *aulos*-ul simplu, *fistula* pentru *syrinx, crotala* pentru *krotale* etc.

Numărul mic de manuscrise provenite de la vechii elini nu ne permite elaborarea unor concluzii privind ansamblul manifestărilor muzicale; doar mărturiile conţinute în scrierile filosofilor sau ale istoricilor conturează un tablou din care se desprinde ideea permanenţei muzicii în viaţa cetăţii: coruri de tinere şi tineri cântând alternativ la ceremoniile funerare (Platon – *Legile*), solişti şi cor în bocete (cântarea funebră de la sfârşitul *Iliadei*), genurile muzicale de tipul *peanului* - sub forma cântecelor glorificând scontata victorie în luptă (Eschil – *Perşii*) sau de jertfă (Homer – *Odiseea*), jocurile pytice însoţite de cântare, sărbătorile dionisiace; în cadrul tragediei, *ditirambul* ca un imn dedicat zeului Dionisos, *nomosul* vocal-instrumental *(Lupta dintre Pithon şi Apollo*).

4. ***Culturi muzicale extraeuro-asiatice***

Cultura muzicală precolumbiană din aria mexicană

Teritoriul Americii centrale a început să fie populat prin neoliticul mediu, prin trei valuri succesive de migrări: o populaţie asiatică de vânători, venită pe uscat din nord, o altă populaţie – majoritară de pescari – venită pe apă din direcţia Oceaniei (sud-estul Asiei) şi, în fine, o a treia populaţie înrudită cu eschimoşii de astăzi şi care cunoştea deja prelucrarea aramei.

Civilizaţia aztecă ocupa aproximativ teritoriul Mexicului de astăzi. Primul tip de cultură aztecă este al *olmecilor*, astronomi ce au

introdus calendarul notat prin glife şi au creat centrul ceremonial de la La Venta, dominat de piramida mexicană (secolul V î.Hr.), al doilea tip este denumit *xicalanca* şi are ca centru spiritual oraşul Teotihuacan, cu piramidele Soarelui, Lunii şi templul închinat zeităţii supreme, Quetzalcoatl (Şarpele cu pene), monumente din secolele IV, III î.Hr. – secolele III, IV d.Hr. A treia civilizaţie este a *zatopecilor*, cunoscători ai scrierii, calendarului şi meşteri în prelucrarea metalelor (secolul V), apoi *toltecii* (secolul VI) – consideraţi de contemporani ca popor de artişti prin excelenţă. Deşi aztecii vin pe acest teritoriu abia în secolul XIV, toate aceste culturi succesive, ale căror tradiţii s-au înfruntat şi s-au întrepătruns, sunt cunoscute sub numele generic de civilizaţia aztecă, astfel numită după legendarul lor loc de origine Aztlan sau Aztatlan. Aztecii se numeau ei înşişi „mexica", după zeul lor suprem, Mexi.

Ritul central al civilizaţiei aztece, sacrificiul uman, se practica la cele mai diverse ocazii, iar după caz, fiecare rit avea un repertoriu specific, urmat cu strictețe, repertoriu în care muzicii şi sonorului în general îi era rezervat un loc aparte, pentru a atrage atenţia zeilor şi a le capta bunăvoinţa.

Preoţii, instruiţi pentru cultul sacrificial, dar şi pentru bogăţia de rituri ale aztecilor, erau formaţi în veritabile colegii în care deprindeau normele şi repertoriul cântărilor, în care un rol important îl aveau atât cântarea corală, cât şi cântarea instrumentală, în special semnalele de luptă şi ritmurile de îmbărbătare a combatanţilor pe câmpul de luptă. Alte prilejuri de a face muzică ţineau de sfera laică.

Cultura şi civilizaţia maya reprezintă o particularitate faţă de celelalte: nu aveau cultul războiului, ci o artă şi o ştiinţă extrem de dezvoltate. Numiţi şi „grecii Americii precolumbiene", mayaşii s-au învecinat cu aztecii, ocupând în zona Americii centrale teritoriile Guatemalei, Hondurasului şi Salvadorului de astăzi. Este o civilizaţie mai veche decât cea aztecă, dar nu se cunosc prea multe date certe despre aceasta. Se acceptă ca dată a apariţiei sale anul 317 d.Hr., după primul obiect descoperit, care poartă inscripţionate hieroglife mayaşe.

Cunoşteau scrierea prin glife, aveau un sistem de calcul folosind inclusiv cifra zero. Pentru măsurarea timpului foloseau trei calendare: două sacerdotale şi unul laic. Cosmogonia şi crearea omului, cât şi

aventurile zeilor sunt relatate în *Popol Vuh,* operă reprezentativă pentru această cultură.

Instrumentele muzicale precolumbiene se axau pe direcția celor de suflat şi a celor de percuție, materialul de construcție fiind jadeita şi scoicile de diferite forme. Dansurile rituale, realizate în cercuri concentrice, necesitau coordonarea ritmică a participanților, de aici importanța deosebită acordată instrumentelor de percuție. Pregătirea dansatorilor era urmărită cu mare apetență în ceea ce aztecii numeau „Casa cântului", în fapt o şcoală de dans în care se deprindeau bazele celor patru tipuri de dansuri, reiterând cele patru universuri succesiv distruse şi reînnoite, prin recrearea soarelui, a pământului şi a primei perechi umane. Aceste tipuri de dansuri erau: *mitote* – care desemnează ideea generală de dans (de la *itotia* – dans), în celebrări legate de ciclul vieții omului sau de evenimente din sânul comunităților; *macehua* – cu sensul de a obține, a fi merituos, dar şi a face penitență (pentru a fi onorat trebuie să fii umil); o categorie de dansuri practicate de regulă dimineața şi care aveau mişcări cu intenții lascive; dansurile muzicienilor de curte, la care puteau interveni inclusiv fragmente vocale.

Bolivia. Ceea ce au găsit colonişții la sfârşitul secolului al XVIII-lea în muzica indigenilor evolua pe un număr redus de trepte: bi, tri, tetra şi pentatonii; pe lângă un bogat fond de ornamente, se utilizau inflexiuni ale vocii între sunetele apropiate, creând impresia de lamento.

Zona instrumentală era dominată de existența unor ansambluri, axate pe repertoriul dansurilor de fertilitate şi al triburilor din pădure.

Argentina. Prezintă multe asemănări cu tradițiile culturale ale populațiilor ce locuiesc astăzi în Țara de Foc sau Patagonia: motive scurte, înlănțuite prin repetare sau variere (muzica patagoneză), efecte dinamice, mare varietate de glissando-uri, efecte de crescendo şi decrescendo, întreruperi de frază muzicală (muzica araucaniană şi cea de pe teritoriul de astăzi al Republicii Chile), muzica este asociată ritmului, având o funcție preponderent suprasensibilă, termenul *Yewin* desemnând atât acțiunea de a cânta, cât şi pe cea de a cădea în transă.

Tipurile de cântece se grupează pe repertorii: agricol, de carnaval, de dans sau de procesiuni (de regulă religioase, care vor apărea mai târziu, datorită influenței spaniole).

Australia. Stilurile şi substilurile muzicii practicate de populaţia aborigenă sunt studiate de Australian Institute of Aboriginal Studies din Canberra, pe două mari grupe: de nord şi de sud.

Muzica era asociată mitului şi diverselor rituri (riturile naşterii, ale morţii, cele iniţiatice, riturile viselor, de aducere a ploii sau de îmblânzire a forţelor naturii, diverse tipuri de incantaţii) şi prezenta asocieri cu aria culturală din Papua Noua Guinee. Genurile practicate în cântarea vocală erau diferite tipuri de imnuri şi cântece. Tipurile de vocalizare: falsetto, vibrato, manieră cvasi-recitată, vorbită pe ton monoton, silabic; în melodic nominau scările descendente şi microtoniile în ornamentare elaborată.

Pe lângă instrumente cunoscute şi în alte culturi muzicale, pe teritoriul australian se cântă din *didjeridu*, instrument aerofon asemănător buciumului, de dimensiuni variabile, realizat din lemn (bambus).

Malaezia şi Noua Guinee şi insulele din Pacificul de Sud demonstrează vitalitatea culturii polineziene, în care muzica are în vedere reprezentaţia, cu tot ceea ce incumbă aceasta: dans, cântec vocal, cântare instrumentală, elemente de design vestimentar (sincretism). Accentul cade pe familia instrumentelor de percuţie, cu felurite tipuri de tobe, ideea de comunicare fiind centrată pe evenimentele din viaţa omului şi a comunităţii: naştere, nuntă, moarte, război, victorie.

Alte instrumente sunt cele aerofone, utilizând fie materiale vegetale – bambusul – fie scoici de diverse mărimi şi forme, cum ar fi scoica de Triton (DAVUI – utilizată cu valoare de semnal războinic sau de negoţ: vânzarea de peşte).

Alte locuri în care muzica are un pitoresc aparte sunt: *Podişul Anatoliei* unde cele mai vechi surse vorbesc despre dansuri rituale, dominate de zoomorfism. Predomină muzica vocală, iar între instrumente se menţionează lira simetrică şi cea asimetrică, un tip de instrument cu coarde asemănător luth-ului şi instrumente de suflat; *Angola* prezintă o cântare preponderent în structură pentatonică, realizată pe mici formaţii instrumentale sau pe îngemănarea voce-instrument, cântarea vocală fiind exclusă. Instrumentele utilizau ca material de construcţie fildeşul şi lemnul de diferite esenţe; *Afganistan* are ca gen de bază LANDAI, cântarea vocală preferenţial nonritmată,

pe poezii scurte, de nuanță filosofică; *Bangladesh* avea diverse genuri de cântare: lirice, filosofice (de devoțiune), narative (dramatice), polemice (satirice). În plus, muzica era un element important în cadrul ceremoniilor sau al teatrului muzical.

Se utiliza o gamă variată de instrumente, de la cele cu coarde: *robab* (liră orizontală), *dambura* (tip de lăută), *vaj* (harpă orizontală), *sarinda* (apropiată viorii), de suflat: *surnai* (oboi), *tanbur* (tobă verticală).

5. ***Cultura muzicală antică pe teritoriul Carpato-Danubian***

Perioada de înflorire a culturii geto-dace este plasată de către istorici între secolul I î.Hr. şi secolul I d.Hr., sub Burebista şi Decebal. Majoritatea documentelor rămase de la istorici precum Herodot, Strabon ş.a. afirmă că pe teritoriul locuit de geto-daci se practicau dansuri războinice, dansuri magice, se organizau alaiuri dionisiace şi spectacole însoțite de muzică.

Aceleaşi surse documentare fac referiri la caracterul viguros, stilul specific de interpretare şi organizare ritmico-melodică a muzicii trace şi geto-dace. Istoricul grec Xenofon descrie într-una dintre lucrările sale două dansuri practicate pe acest teritoriu: *Carpaia* – dans magic legat de munca pământului, însoțit de muzică instrumentală (executată la instrumente de suflat) şi *Colavrismus* – dans cu caracter militar, executat sub formă de pantomimă, fiind caracterizat de elementul acrobatic. Acelaşi autor scoate în evidență că practicarea acestor dansuri avea drept scop dezvoltarea anumitor trăsături de caracter pentru practicanți.

Muzica geto-dacilor. Din cercetările efectuate reiese faptul că principalele genuri muzicale practicate pe teritoriul nostru în perioada ante-romană erau: cântecele eroice, cântecele funebre, peanul, epodele şi torelli.

Cântecele eroice erau executate în cinstea eroilor întorşi din luptele de apărare duse de geto-daci. *Cântecele funebre* erau executate în cadrul ceremonialului funebru. *Peanul* era denumirea dată unui cântec ostăşesc, executat în timpul luptelor sau pentru proslăvirea faptelor de vitejie, ritmul său fiind cel asimetric. *Epodele* erau cântece

cu caracter magic executate de către vraci şi preoţi în vederea vindecării bolnavilor sau, în unele cazuri, pentru îmblânzirea animalelor. *Torelli* erau melodii de jale cântate la moartea vitejilor, aveau caracter vocal, fiind acompaniate de fluiere, tulnice şi, mai rar, de aulos. În perioada ocupaţiei romane, aceste melodii s-au transformat în bocete.

Instrumentele muzicale folosite în această perioadă erau *lira, kitara, fluierul, toba, cinelele* etc.

Muzica daco-romană. În perioada de ocupaţie romană se pare că au fost asimilate o serie de obiceiuri preluate de la romani. În acest context se înscriu „Calendele", sărbători ce erau dedicate sosirii anului nou, în cadrul cărora se cânta şi se dansa.

Ritualul funebru a cunoscut o deosebită înflorire sub ocupaţia romană, apărând o serie de cântece specifice, care reflectau credinţele despre nemurire, materialitatea sufletului etc.

Colindele – gen muzical larg răspândit la noi, îşi au obârşia într-un trecut îndepărtat, în perioada menţionată ajungând la înflorire. Tematica lor era legată de ocupaţiile de bază – agricultura, vânătoarea şi păstoritul.

Instrumentele muzicale folosite erau cele aduse de romani – *trompeta de argint, carnyxul, buciumul, lira, kitara, scabellum.*

Sistemul muzical cel mai răspândit pe teritoriul nostru era cel bazat pe oligocordii (bicordii, tricordii).

Supravieţuirea unor straturi străvechi de practici muzicale şi caracterul sincretic al manifestărilor artistice scot în evidenţă particularităţile unei tradiţii deja existente şi stadiul avansat al gândirii artistice al locuitorilor de pe acest teritoriu.

IV. **CULTURI MUZICALE ÎN EVUL MEDIU**

1. ***Caracteristici generale***

După prăbuşirea Imperiului Roman de Apus (476 d.Hr.), cultura de tip antic a decăzut. Prin apariția creştinismului, întreaga cultură păgână a fost înlăturată. Începând cu sec. al VIII-lea au luat ființă instituții de învățământ umanist, după ce Carol cel Mare a instituit o mişcare culturală denumită „prima renaştere", precum cea de la Tours (Franța).

Muzica primelor secole ale erei noastre este de fapt muzica erei creştine. Principalele genuri muzicale se leagă de muzica de cult, iar aceasta avea mai multe forme de manifestare şi modalități de interpretare precum: cântarea *antifonică,* cântarea *responsorială* şi cea *melismatică.*

Perioada secolelor IV – XIV este deosebit de bogată atât ca activitate muzicală desfăşurată în centre ce îşi stabilesc deja reperele unei bogate tradiții, confirmate în secole, cât şi sub aspectul cercetărilor de ordin teoretic; totodată, se disting cele două magistrale pe care se va înscrie dezvoltarea muzicii: cea laică – extrem de diversă, pivot al dezvoltărilor ulterioare şi cea religioasă – cu importantă acțiune unificatoare, dar şi cu rol educativ. Un prim pas pe direcția unificării şi sistematizării este făcut în secolul VI, prin cântul gregorian; de aici, organizarea secventă a discursului muzical, inițial monodic, care va cunoaşte evoluția către cântarea pe mai multe voci, cea *polifonă,* cu genurile ei specifice (la început doar două, apoi mai multe), cântare având la bază un *cantus firmus* (care ulterior se va transforma în tenor, asigurând fundamentul).

Marile stiluri ale cântării religioase, o cântare preponderent vocală, au ca bază şi teritoriu de expresie muzica liturgică a unor importante centre muzicale în care se reflectă tradițiile diferențiate de

cântare ale Imperiului Roman de Răsărit sau ale celui de Apus, precum şi influenţele culturilor meridionale: Bizanţul *(stilul bizantin*), Milano (*stilul ambrozian*), Roma (*stilul gregorian*), Franţa (*stilul galican*), Spania (*stilul mozarabic*). În timp, se vor statua două filoane principale: muzica de cult răsăriteană – având ca sursă principală cântarea bizantină, eminamente vocală, cu inerentele influenţe greceşti şi cea vestic europeană, axată pe cântul gregorian, definită şi de timbrul orgii.

În cadrul lumii muzicale răsăritene se cristalizează genul principal al muzicii bizantine – *liturghia*, axată în principal pe *tropare* (dezvoltări ale unor secţiuni imnice), *condace* (amplu melodizate) şi *canoane* (înlănţuiri de ode), cărora li se adaugă şi alte cântări; ca limbă este folosită cea greacă. Ulterior, în cult va interveni slavona şi, după o perioadă de coexistenţă a celor două limbi, se va impune, în teritoriile est-europene, limba fiecărei ţări, în felul acesta asigurându-se o mai largă participare conştientă a maselor la practicile de cult. Autori celebri de cântări religioase, păstrate şi astăzi în tezaurul muzicii de sorginte bizantină: Roman Melodul, Andrei Criteanul, Efrem Sirianul (Siriul).

În aria Vest europeană, după încercarea lui Ambrozie din Milano de a sistematiza muzica de cult, în secolul VI, în timpul Papei Grigore cel Mare se realizează reforma acestui tip de muzică, stabilindu-se atât modurile, cu ethosul lor propriu, cât şi tipurile de cântare recomandate.

Utilizarea exclusivă a limbii latine, caracterul vocal-monodic de ambitus restrâns, modal, cu ritm flexibil, adaptat legilor prozodice şi o melodică în care domină mersul treptat, iar salturile sunt riguros compensate, fac din cântul gregorian o mostră de cântare sobră, cu efect direct asupra masei de credincioşi. În baza acestui tip de material sonor s-au edificat principalele tipuri de lucrări de cult: *missa* – moment central al ritului catolic, cu secţiuni cântate sau recitate, ordonate pe cele cinci părţi principale: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus* şi *Agnus Dei*, la care – în funcţie de diferitele ocazii – se pot adăuga tropi sau secvenţe cântate, rugăciuni etc.

În permanenţă, între muzica laică şi cea religioasă au existat intercondiţionări deoarece – pe de-o parte – cântăreţii centrelor religioase proveneau din rândul masei de ascultători-participanţi la serviciul divin, fiecare cu zestrea sa de cultură şi de iniţiere muzicală

şi – pe de altă parte – pentru că multe din turnurile de fraze ale repertoriului religios, dinamizate ritmic, pătrundeau în repertoriul laic, fie subliniind nuanţe satirice, fie „înnobilând" cântarea cu intenţii de adaptare „şcolită" a unor noi tipare. Influenţele reciproce sunt o realitate, deosebirile ce se pot constata ţinând de repertoriu (de regulă fix, statuat, impus prin norme în cazul muzicii religioase şi flexibil, ocazional în zona muzicii laice), de curgerea ritmică (nonmisurată, prozodică, oglindind monumentalitatea şi gravitatea cântării religioase şi ritmica vioaie, axată pe marcarea silabelor sau evocarea iureşului vieţii cotidiene, a trăirilor în cântecele laice), înlănţuiri savante de fraze melodice (cu contrapunct strict şi riguros ordonat în cântarea religioasă, spre deosebire de repertoriul intempestiv al cântărilor laice); şi, nu în ultimul rând – sfera tematică sau limba prin care se realizează transmiterea mesajului către ascultători.

Dincolo de marile forme consacrate ale practicii religioase: *liturghia* bizantină, *missa* (liturghia catolică), există o serie de *ode, imnuri, cântări aliluiatice (alleluia)* sau alte cântări de mai mici dimensiuni, cu caracter de slavă; multe din acestea (în special imnuri sau ode, cu caracter omofon) erau compuse special pentru instrucţia viitorilor cântăreţi, deci pentru uzul şcolilor de cânt. Pe aceleaşi principii se realiza în mediul laic şi un tip special de instrucţie: predarea limbii italiene, prin intermediul textelor religioase, ca şi a imnurilor special concepute ritmic pentru perfecta învăţare a prozodiei limbii latine – o altă premisă, ce se alătură posibilelor şi necesarelor înrâuriri între practica religioasă şi cea laică mai sus expuse.

În teritoriul laic, genurile vocale şi cele instrumentale miniaturale înregistrează o varietate de formule, în funcţie de caracteristicile practicilor zonale; prin accesibilitatea sa domină cântecul, numit diferit în ţinuturile Europei: *chanson* – în Franţa, *canzone* – în peninsula italică, *lied* – pe teritoriile germane, *song* – în cultura muzicală engleză. Alături de el există şi alte forme miniaturale: *ballata, lais, virelais;* în paralel cu formele libere, determinate de structura versurilor şi de „scenariul" propus de acestea, se cristalizează tiparul strofă-refren. Cei care le practicau erau în acelaşi timp creatori ai versurilor şi ai muzicii – creatori şi interpreţi, astfel că mesajul lor ajungea nedeformat la cei cărora le era adresat; de cele mai multe ori aceştia erau nobili, cu o instrucţie aleasă, iar numele sub care sunt

cunoscuți în istorie este diferit în funcție de teritoriul în care şi-au exercitat arta de „născocitori" de cântec şi de vers: *trubaduri* (sudul Franței), *truveri* (nordul Franței), *jongleuri* (care practicau inclusiv alte tipuri de artă scenică, de asemenea pe teritoriul francez), *minnesingeri* şi *meistersingeri* (în landurile germane).

Domeniul instrumental înregistrează lucrări de tipul *estampidei,* al *rondo*-ului, al dansului lent francez, sau al celui lent (*pasturele*) ori rapid (*saltarello*) italienesc.

Genurile muzical dramatice prezintă aceeaşi dihotomie laic-religios; dramelor liturgice şi misterelor medievale li se alătură jocul derivat din *chanson de geste* – incursiune în spațiul pastoral, extrem de colorată prin personajele şi întâmplările ale căror traiectorii se intersectează. O lucrare celebră în acest sens este *Le Jeu de Robin et Marion* de Adam de la Halle, lucrare inspirată de legendara figură a lui Robin Hood.

O altă cucerire teoretică fundamentală a artei muzicale occidentale o constituie notația muzicală, pentru care Guido d'Arezzo a realizat cristalizarea unui sistem aflat în uz şi astăzi, scrierea evoluând de la o linie (FA) la două (FA-DO) şi, mai departe, la trei sau patru linii ale portativului (actualmente ajuns la cinci linii).

2. ***Cultura muzicală în secolele IV-XII***

Specialiştii au atestat două mari tipuri de cultură muzicală europeană pentru această perioadă: *cultura muzicală bizantină (răsăriteană)* şi *cultura muzicală occidentală (apuseană)*.

Cultura muzicală bizantină. Bizanțul (care la 330 îşi schimbă numele în Constantinopole), important centru economic şi cultural din partea estică a continentului european, capitală a Imperiului Roman de Răsărit, devine cel mai viu focar de răspândire a făcliei muzicii religioase creştine, atât în timpul împăratului Constantin cel Mare, cât şi două secole mai târziu, în timpul lui Justinian.

Stilul bizantin de cântare cu cele trei mari etape ale sale, fiecare cu notație specifică: *paleobizantin* – secolele IV-XII (*notație ekfonetică* prin semne prozodice), *mediobizantin* (notație prin *neume*)

– secolele XIII-XVIII şi *neobizantin* sau *hagiopolitan* (intervin inclusiv semnele de durată: *timporale*) – începând cu secolul XIX, dezvoltă o cântare eminamente vocal-netemperată, monodică şi modală, conform cu *ehurile* (glasurile) teoretizate în Octoih (patru autentice şi patru plagale, fiecare cu finale şi formule cadenţiale sau „mărturii" proprii).

Între secolele IV şi XII, Bizanţul a contribuit cel mai mult la transmiterea culturii antice şi orientale înspre apusul Europei. În secolul XIII, din cauza frecventelor certuri între dinastii, a început procesul de destrămare a Imperiului Bizantin, lăsând loc culturii de tip apusean să se dezvolte liber.

Rolul muzicii în viaţa cotidiană a Bizanţului este destul de puţin cunoscută. S-au păstrat, totuşi, fragmente de cântece prezente în ceremonialele de la curte, numite *aclamaţii.* Instrumentul care acompania aceste aclamaţii era *orga,* care se pare că a fost acceptată şi de biserică, în aşa fel încât în secolul al VIII-lea, când a fost introdusă şi în apusul Europei, rolul ei a devenit acela de instrument de acompaniament al liturghiei.

Un alt gen muzical foarte dezvoltat în această perioadă, în Bizanţ, era *cântecul popular* cântat în limba siriană, perpetuat de artiştii ambulanţi care circulau prin majoritatea centrelor comerciale din răsăritul Europei.

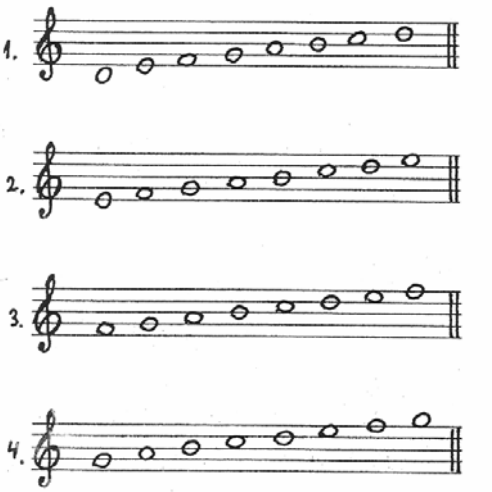
Imnul bizantin avea o tematică variată şi se prezenta sub două tipuri: cel cromatic, de provenienţă laică, şi cel diatonic, admis în biserică.

Muzica de cult, religioasă, era omofonă, vocală şi cuprindea o serie de melisme împrumutate din cântecul popular, cea mai mare parte din cântări fiind grupate pe *glasuri*, în cartea numită *Octoih* (culegere efectuată de Ioan Damaschinul între anii 700-750 d.Hr.).

Sistemul de notaţie avea la bază semne ce reprezentau interpretarea textelor, cunoscute încă din secolul VIII, din care se vor dezvolta, treptat, *neumele,* socotite a fi începutul notaţiei moderne propriu-zise. Din această notaţie, în secolul al XIV-lea, s-a dezvoltat scrierea modernă a muzicii bizantine.

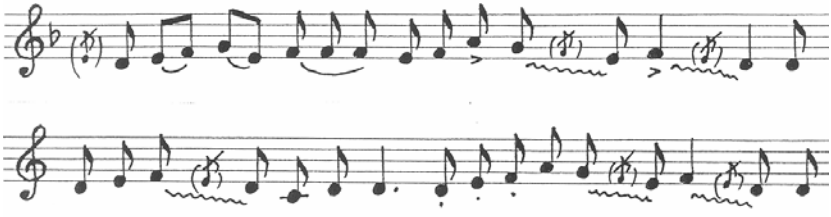
Cele opt *glasuri,* numite *ehuri,* constituind *Octoih*-ul, erau grupate în patru ehuri autentice şi patru ehuri plagale. Cele patru ehuri autentice erau: *Ehul 1 – protos; Ehul 2 – deuteros; Ehul 3 – tritos; Ehul 4 – tetrartos.*

Exemplul 7



Ehurile plagale (alăturate) erau formate la o cvartă descendentă față de autenticul corespunzător.

În secolul XX, bizantinologii europeni Egon Wellesz, Amedée Gastoué ş.a., dar şi bizantinologii români s-au aplecat cu mult interes asupra muzicii bizantine, aducând contribuții însemnate la teoretizarea, periodizarea şi descifrarea notațiilor muzicale. Părintele Ioan D. Petrescu este unul dintre cercetătorii importanți din perioada interbelică. Alături de el şi-au desfăşurat activitatea şi Grigore Panțîru, Ion Popescu-Pasărea ş.a., care au realizat teorii ale muzicii psaltice, dar şi transcrieri ale acesteia în notație lineară, guidoniană.

Exemplul 8

Unul dintre principalii teoreticieni contemporani ai muzicii bizantine este prof.univ.dr. Victor Giuleanu, care a realizat un foarte complex *Tratat de Melodică bizantină.*

Cultura muzicală occidentală. Urme ale muzicii apusene avem din primele secole ale erei noastre, din surse iconografice ce reproduc chipuri de muzicanți ambulanți, asemănători cu cei din antichitate, ce aveau rolul de a înveseli petrecerile tradiționale.

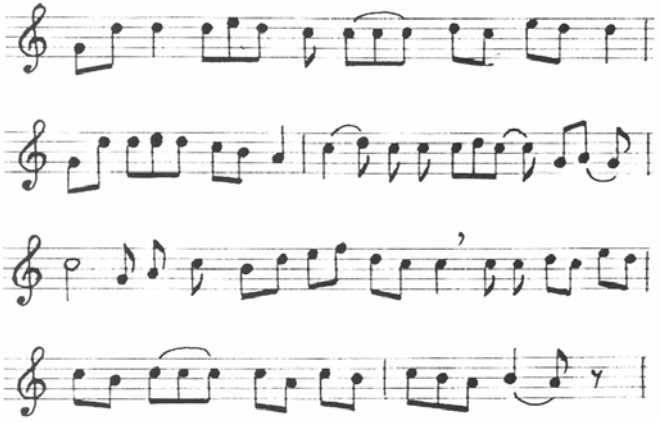
Există două tipuri de muzică practicată în occident: *muzica populară,* tip de artă despre care avem cele mai vechi ştiri începând abia cu secolul al XII-lea şi *muzica de cult,* reprezentată prin *cântecul gregorian*. Legat de acesta, este atestat deja faptul că în secolul al VI-lea, împăratul Justinian a înființat la Bizanț o şcoală de cântăreți la catedrala *Sf. Sofia* din Constantinopole. Această şcoală a fost frecventată şi de Grigorie cel Mare, pe vremea când era călugăr, care mai târziu a devenit Papă, în oraşul Roma. El a adus cu sine *imnul bizantin*, în apusul Europei, realizând în acelaşi timp şi o reformă a cântecului bisericesc apusean.

De asemenea, este cunoscut faptul că încă din secolul al IV-lea, la Milano, episcopul Ambrozie compunea anumite cântări pentru oficierea liturghiilor.

În secolul al V-lea s-a înființat prima şcoală de cântăreți bisericeşti, denumită *Schola cantorum,* reorganizată în secolul al VI-lea de Papa Grigore cel Mare, care a publicat lucrarea *Antifonar*.

Sub influența popoarelor din nord-estul Europei, imnul bizantin adus în Europa apuseană s-a transformat dintr-un gen omofon într-unul polifon. În Anglia şi Irlanda, documentele rămase atestă faptul că se cânta în terțe paralele, procedeu denumit frecvent *cantus gemelus.*

Exemplul 9



Notația muzicală în această perioadă se făcea pe baza alfabetului latin (pentru sunetele din registrul grav erau folosite majuscule, iar pentru cele din registrul acut, literele mici), la care s-a adăugat semnul *gamma* pentru sunetul *sol,* din acest semn derivând mai târziu noțiunea de *scară*.

Un nou sistem de notație a apărut în perioada sec. VIII-IX, atunci născându-se şi ideea de portativ ca o necesitate de notare a înălțimii sunetelor (la început a fost o singură linie, apoi 2-3 colorate diferit). *Guido d'Arezzo* (995-1050) a stabilit portativul cu 4 linii, pe care *neumele* apăreau la interval de terță, iar înălțimea sunetului inițial era scrisă la început de linie.

Tot acestui călugăr îi datorăm şi un sistem pentru studiul intervalelor, precum şi o metodă de cânt denumită *solmizație.* Potrivit acesteia, fiecare treaptă a scării hexacordice împrumuta numele după primul vers al unui imn în circulație în acea vreme.

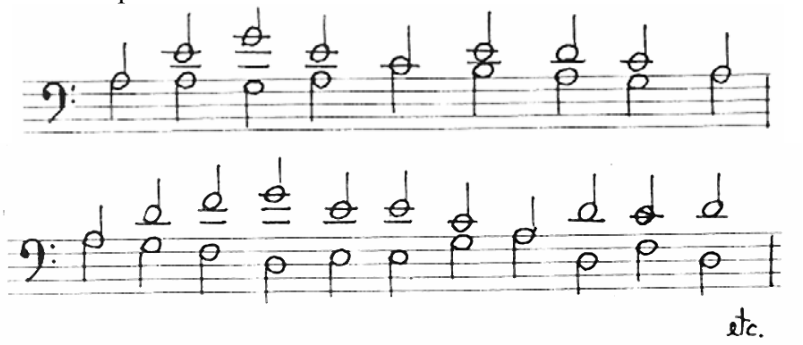
Ut queant laxix
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte **J**oannes !

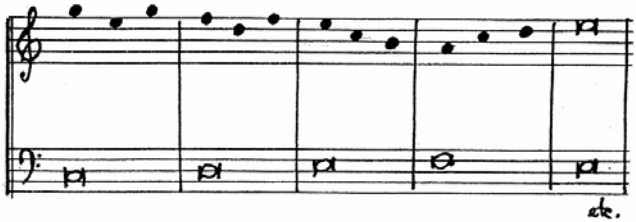
Astfel, sunetele au fost denumite *ut-re-mi-fa-sol-la,* iar mai târziu s-a adăugat şi *si.* Scara hexacordică folosită în această tehnică de cânt era cunoscută sub trei forme: naturală, majoră şi minoră.

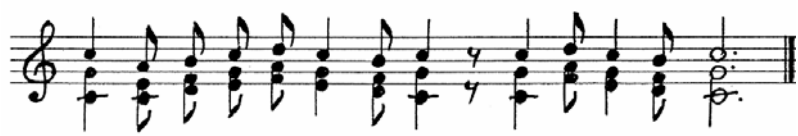
Prin adăugarea treptei a VII-a (*si* derivă din „**S**ancte **J**ohannes") s-a ajuns la scara *heptatonică* ce corespunde atât pentru melodiile de factură populară, cât şi pentru cele bisericeşti.

Una dintre cele mai importante transformări aduse cântecului gregorian o constituie practicarea lui pe mai multe voci, element obținut prin influența cântării pe mai multe voci practicate de popoarele din nordul Europei. Cel mai vechi document care atestă acest tip de cântare este *Manualul de muzică* ce aparține călugărului Hoger.

Organum este denumirea dată în această perioadă, în general, cântărilor pe două voci pentru ca, mai târziu, aceeaşi denumire să fie folosită şi pentru cântarea pe 3-4 voci.

Exemplul 10

Discant era numele dat practicii de improvizație a vocii a II-a, deasupra melodiei inițiale. Acest sistem a fost atestat în Franța abia în secolul al XII-lea, el existând însă în practica tradițională cu mult înaintea acestui secol.

Exemplul 11

Fauxbourdon (it. „falsobordone") era denumirea dată mersului în terțe paralele practicat de timpuriu în Anglia şi Irlanda, dar menționat de către teoreticieni abia în secolul al XIII-lea. Vocea a II-a era cu o terță mai jos decât melodia de bază, în acest fel apărând un bas fals.

Exemplul 12

Odată cu cântarea pe mai multe voci, s-a întocmit şi o clasificare a acestora, melodia gregoriană numindu-se din secolul al XII-lea *cantus* (cântec), sau *tenor* (it. „tenere").

Schematic, vocile melodiei gregoriene specifice acestei perioade erau: *discantus* (vocea superioară a cantusului)

tenor (vocea care susține melodia la interval superior cantusului)

cantus (vocea principală)

tenor bassus (vocea care susține melodia la interval inferior cantusului)

Teoreticienii nu au redat decât descrierea tehnică a stilului cântecului gregorian, pentru că în practică vocile mergeau mai mult improvizatoric, acest lucru ducând la emanciparea formelor muzicale sub influența muzicii populare, iar începând cu sec. al XII-lea, compozitorii vor face cunoscute pentru prima dată aceste practici.

3. ***Cultura muzicală în secolele XII-XIII***

Specialiştii atestă existența a trei mari categorii de muzică practicate în această perioadă: *cântecul popular, cântecul cavaleresc* şi *cântecul polifonic bisericesc.*

Cântările religioase sau laice create în această perioadă poartă deja semnul profesionalismului şi pecetea individualității componistice. De la primii făuritori de creație axată pe regulile stricte ale înlănțuirii vocilor, deci de la cei care au exersat în forme artistice superioare, prin tematica imitației, principiile contrapunctului primitiv de tipul *organum*-ului (dublu – *duplum,* sau triplu – *triplum),* magister Leoninus şi Perotinus (care au activat pe lângă catedrala Notre-Dame din Paris, în secolul XII şi, respectiv, XIII), ca şi de la nobilii care practicau cântarea cavalerească (*trubaduri, truveri, jongleuri*) la cei care lărgesc sfera esteticii muzicale prin cuprinderea şi legiferarea unor procedee noi, utilizate ulterior pe scară largă mai ales în direcția alternării consonanțelor şi disonanțelor ca şi a perfecționării tehnicii de construcție a instrumentelor.

După anul 1180, mentalitățile cu privire la artistul ce practica muzica încep să se transforme. Rămas încă în anonimat, creatorul şi interpretul muzicii sale a început să fie reconsiderat în sensul că titlul de „musicus" era atribuit numai teoreticienilor capabili să se integreze prin speculațiile lor concepțiilor filosofice oficial acceptate, practica muzicală, creația şi interpretarea acesteia fiind socotite temporare, deci, efemere.

Această perioadă este socotită de către muzicologi drept o etapă de trecere spre cea care va duce la clarificarea unor noțiuni. Odată cu

apariţia tratatelor teoretice se va cristaliza noţiunea de *Ars Antiqua* (artă veche), noţiune ce se referea la muzica polifonică bisericească a sec. al XIII-lea, raportată la etapa de început a acestui tip de muzică din secolele anterioare, ajungându-se printre altele şi la o apreciere conştientă a valorilor.

Cântecul popular este numit în această perioadă *cantilena* (din it., fr. – cântec liric sau epic executat într-o mişcare moderată). Denumirea a fost dată în sec. al XIV-lea de către Johannes de Grocheo, pentru a-l delimita de cântecul cult.

Cântecele populare se deosebeau după specificul local şi după origine. Astfel, ni s-au transmis următoarele tipuri de cântece populare: *rondeau* (rotunda), care avea structură cuplet-refren, fiind cântat de către tinerii din Normandia; *stantipes* sau *ductia,* cu structura şi modul de interpretare asemenătoare cântecului normand prezentat anterior, dar de origine franceză şi spaniolă; în Bretania, cântecul popular era alcătuit din 8 silabe, fiind denumit *lai,* ulterior împrumutat şi de cântăreţii ambulanţi din ţinuturile germanice.

Sub influenţa *cântecelor cavalereşti,* au fost adoptate în repertoriul cântăreţilor populari *imnurile,* traduse din limba germană, franceză etc., în limba latină, precum *cântecele epice* care relatau episoade din luptele şi din viaţa cruciaţilor.

Practicienii cântecelor populare erau artişti ambulanţi ce interpretau vocal (de cele mai multe ori) sau instrumental aceste cântece, în târgurile şi bâlciurile vremii. După zonele cărora le aparţineau, purtau diferite nume, precum: *jongleuri* în Franţa, *spielmani* în Germania, *mistreli* în Anglia şi *menestreli* în Italia.

După unii cercetători, toţi aceşti artişti ar fi fost urmaşii mimilor şi ai saltimbancilor orientali. De asemenea, au avut o importanţă deosebită în vehicularea cântecelor de la un ţinut la altul. Spre sfârşitul sec. al XII-lea s-au unit în bresle, prima atestată fiind cea a jongleurilor francezi, bresle de unde marii feudali îşi recrutau muzicanţii ce activau la curţile acestora.

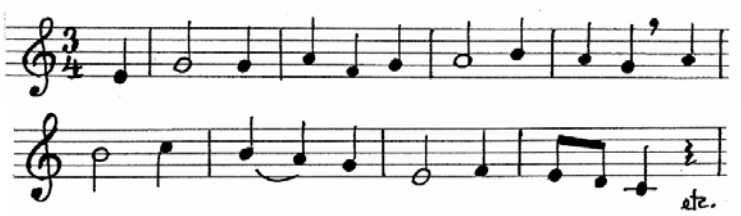
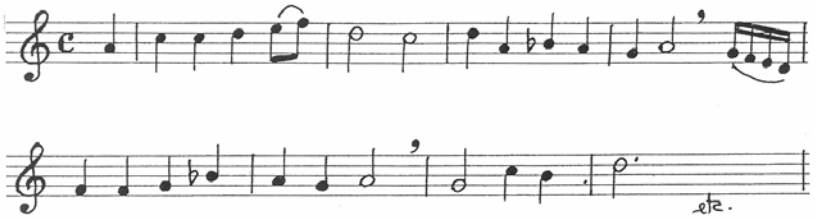
Cântecul cavaleresc. Laic prin excelenţă, a fost legat de conduita de viaţă a feudalilor, dezvoltându-se cu precădere în perioada secolelor XI-XIV. Există suficient de multe relatări despre arta şi muzica din această perioadă, în special în literatură, în sculptură, în pictură, în relatările istorice ale vremii sau în tratatele teoretice, din

care reiese pregnant faptul că în protocolul curților nobiliare cultivarea artelor constituia un semn de mare rafinament.

Cântecele cavalereşti aveau tiparul melodic supus strofei melodice şi originea în cântecul şi dansul popular. Începând cu secolul al XIII-lea, structura melodico-ritmică a acestor cântece a intrat şi în muzica polifonică compusă fie de către laici, fie prin mânăstiri. Interpreții ce practicau acest gen se numeau: *trubaduri* în sudul Franței, *trouveri* în nordul ei, *trovatore* în Italia, *minnesängeri* (tradus prin „cântăreț al dragostei") în Germania.

Cu timpul, s-au dezvoltat adevărate centre de creație poetico-muzicale ale cavalerilor în oraşe precum Toulouse, Poitou, Brabant, Aragon, Castilia, dar şi în ținuturile engleze sau germane. Din documentele scrise ale acestei perioade aflăm despre cei mai vestiți cavaleri-cântăreți, fiind menționați: *Guillaume de Poitiers* (sec. XI), *Bertrand de Ventadour,* regele *Richard Inimă de Lau* (sec.XII), *Adam de la Halle, Walter von der Vogelweide, Wolfram Eschenbach* (sec. XIII).

Iată două cântece specifice repertoriului cavaleresc:

Exemplul 13

Exemplul 14

Instrumentele muzicale la care cântau aceşti cavaleri au rămas imobilizate în picturi celebre, o mică parte dintre ele fiind descrise şi în unele manuscrise ale vremii. Cele mai folosite erau instrumentele cu coarde: *harpa* şi *lira,* instrumente aduse din Orient în perioada de început a feudalismului, *chrotta* – instrument cu coarde şi arcuş

provenit din Anglia şi Irlanda, *fidula* – instrument ce avea cutia de rezonanţă în formă de pară, *viella, viola* – aceşti adevăraţi strămoşi ai viorii actuale fiind cele mai uzitate instrumente cu coarde. Din categoria instrumentelor de suflat amintim: *flautele, musetta* (cimpoiul), *trompeta, trombonul.* Drept instrument de percuţie era folosit *jocul cu clopoţei* (fr. *Carillon;* gr. *Glockenspiel).*

Notaţia muzicii cavalereşti s-a bazat pe cea bisericească din vremea respectivă, derivată din *neumele* folosite în perioada timpurie a feudalismului şi adaptată noilor cerinţe de a fixa înălţimea şi durata sunetului. După fizionomia semnelor, acest tip de notaţie s-a numit cvadrată.

Semnele care notau duratele sunetelor erau: *Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima, Fusa.*

Exemplul 15

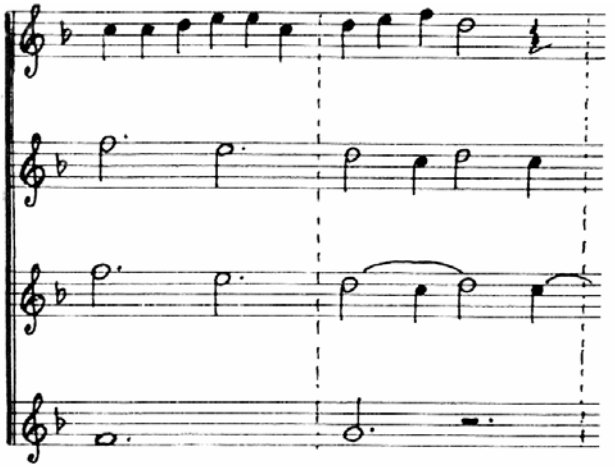
Odată cu destrămarea vieţii de fast a castelanilor şi cu precădere a privilegiilor acestora, în secolul al XIII-lea, arta cavalerească şi cântecul specific acesteia au fost date uitării, dar treptat, astfel că, în perioada de pregătire a Renaşterii, încă se mai auzeau acordurile muzicii cavalereşti.

Cântecul polifonic bisericesc din această perioadă îmbină melodiile gregoriene cu cele laice, acest procedeu având drept rezultat melodii mai bogate şi mai expresive. Teoreticienii timpului au analizat acest procedeu, stabilind noi reguli şi un sistem polifonic de cânt.

Francesco din Colonia (secolul XIII), în lucrarea *Compendium discantus,* propune o nouă ordine a consonanţelor şi a disonanţelor. În perioada secolelor XII-XIII, la Paris s-a dezvoltat o *şcoală de cânt bisericesc* pe lângă catedrala Notre Dame, denumită chiar *Şcoala de la Notre Dame.* Concepţiile promovate în cadrul acesteia au influenţat muzica secolelor la care facem referire, atât în Franţa, cât şi în alte state europene.

În cadrul acestei şcoli au activat muzicieni englezi, germani, spanioli, italieni, care i-au constituit şi i-au dus faima peste tot în Europa. Principalii reprezentanţi ai şcolii au fost: *Magister Leoninus* – în secolul al XII-lea, *Magister Perotinus,* distins cu titlul de *magnus* –

în secolul al XIII-lea. Genul muzical practicat de cei doi se înscrie în categoria *organum,* primul dintre aceşti compozitori realizând organum-ul dublu, iar cel de-al doilea organum-ul triplu şi cvadruplu.

Exemplul 16

Magister Perotinus a compus genul de *conductus,* în care basul este sub forma unei melodii, alta decât cea gregoriană tradițională.

Sec. al XIII-lea se remarcă prin apariția unui nou gen muzical, denumit *motet* (fr. *Mot,* cu sensul de „cuvânt al tenorului"). În noul gen, vocea a doua primeşte un text legat de cel al cantusului principal.

Pe parcursul acestui secol, compozițiile devin mai libere, în sensul în care, alături de textul religios al melodiilor principale, apar texte laice la celelalte voci. De asemenea sunt semnalate şi alte genuri muzicale la fel de libere ca motetul, precum: *hoquetus, rondelli, laude,* în fapt denuri neliturgice.

Cu toată această liberalizare, se menține *drama liturgică,* ce conținea alături de imnuri religioase şi melodii laice ale căror texte erau în dialectele regionale de unde proveneau.

De la ceea ce era teoretizat şi statuat în epocă drept ARS ANTIQUA (linia principiilor practicate de şcoala de la Notre-Dame), la ARS NOVA (teoretizată de Philippe de Vitry în tratatul asupra compoziției muzicale – 1330)), se face trecerea către lucrări de rezonanță şi mare circulație în epocă, semnate de Guillaume de Machault, ilustru

reprezentant al scriiturii componistice a vremii, prin utilizarea virtuozității instrumentale, ca şi prin intermediul ansamblurilor instrumentale.

Aşadar, sfârşitul epocii *Ars Antiqua* a însemnat închiderea perioadei de cultură mânăstirească pentru Europa occidentală. Totuşi, muzica bisericească s-a dezvoltat în continuare, coexistând cu cea laică, supunându-se influenţelor acesteia, la acest proces contribuind mult şi specificul național, deschizându-se astfel drumul Renaşterii.

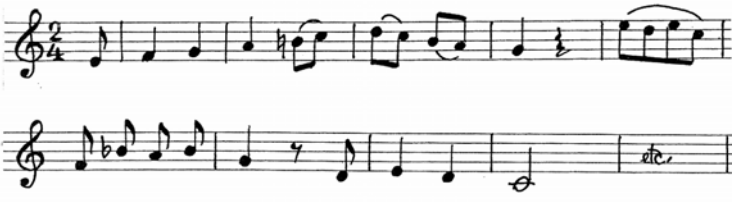
4. ***Cultura muzicală în perioada Ars Nova (secolul XIV)***

În plan general, despre cultura muzicală a acestei perioade se poate spune că a introdus în morfologia muzicii de cult, ce era încă dominantă, elemente profane, prin compozițiile de muzică laică elaborate pentru prima dată acum. Această etapă, precursoare a Renaşterii, va fi numită de către *Philippe de Vitry,* într-unul dintre tratatele sale, *Ars Nova* (arta nouă). Sensul acestei denumiri, dat de autorul citat, este acela de creare a *muzicii culte profane.* Autorul va propune şi nişte reguli noi de compoziție, emițând judecăți de valoare asupra muzicii practicate în perioada anterioară, *Ars Antiqua.* Din documentele rămase sub formă de manuscrise aflăm şi despre centrele principale muzicale ale acestei perioade: Franța şi Italia.

Ars Nova în Franța. Le roman de Fauvel, terminat în 1314 de către Gervais du Bus, manuscris ce are subiectul plasat în lumea animalelor, cuprinde pe lângă povestirile cu caracter moralizator şi cântece notate neumatic (motete etc.), introduse în acest document reprezentativ pentru această etapă a Ars Novei franceze de către *Chaillon de Pestain.* Motetele profane cuprinse aici însoțesc tematica textelor satirice, iar *cântecele laice propriu-zise* apar în apendice, sub formă de: *rondeaux, virelais, ballades,* compuse de *Jehannot de l'Escurel,* având o mare cantabilitate.

Poetul şi compozitorul *Guillaume de Machault* (1300-1377) a fost primul compozitor care, supraveghind copierea creației sale, o va clasifica în genuri ce cuprind, pe lângă cele liturgice şi balade, *lais* (cântece lumeşti), *rondeaux, virelais*. În acest fel, autorul este socotit a fi clasicul baladei culte laice, ridicând valoarea muzicii populare la profesionalism. Creația sa cuprinde: *balade* – care au text în limba

franceză, conținut liric, structură cuplet-refren şi sunt construite pe două voci; *motete* pe 3-4 voci – având text în limba franceză, genul fiind adaptat muzicii lumeşti, cu un caracter izoritmic şi izoperiodic (potrivirea ritmului şi perioadei muzicale la fraza muzicală, element ce reprezintă primul pas spre încadrarea metrică şi frazare; *missa* – gen în care compozitorul realizează, prin melodiile libere pe care le foloseşte, o gradare emoțională a părților şi o legătură între acestea. Melodia simplă în ritmică binară se poate observa în exemplul următor, *Chanson Ballata* de Guillaume de Machault:

Exemplul 17

Teoria muzicală din perioada Ars Novei franceze a renunțat la ritmica modală ce stingherea cursul continuu al melodiei, apărând principiul izometriei. În genurile muzicale existente, vocea superioară conducea, disonanțele aveau dezlegare prin mers treptat; de asemenea, pasajele cromatice au căpătat valoare expresivă; vechiul sistem modal a fost îmbogățit prin impunerea treptată a modului major ce cadența pe treptele V – I; cantus firmus-ul gregorian nu mai era respectat; vocile tenorului şi contratenorului încep să fie înlocuite cu instrumente muzicale.

Ars Nova în Italia. Pentru început, mişcarea muzicală nouă italiană a fost influențată de francezi, prin intermediul casei de Anjou. Oraşele care ajunseseră la o stare economică dezvoltată au înflorit şi din punct de vedere cultural: Florența, Veneția, Genova, Verona, Padova, Milano.

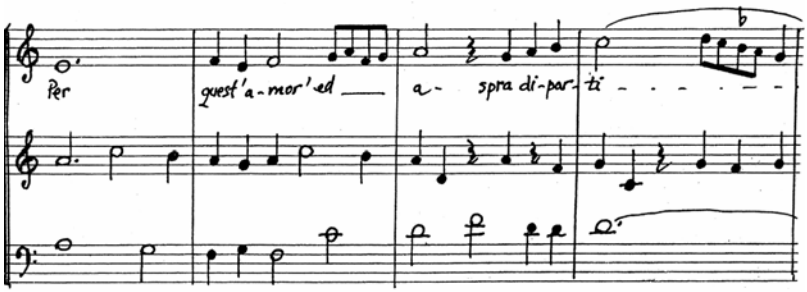
Practica muzicală a evoluat şi datorită competiției care exista între diferitele curți princiare. Mențiuni în care este adus un elogiu muzicii de la începutul sec. al XIV-lea au fost făcute de Dante Alighieri în *Divina Comedie – Paradisul*, cântul 23, vers.97-102, 127-129. Arta practicată de instrumentiştii ambulanți, constituiți în asociații, era una improvizatorică, parte din aceste piese muzicale rămânând sub formă de manuscris.

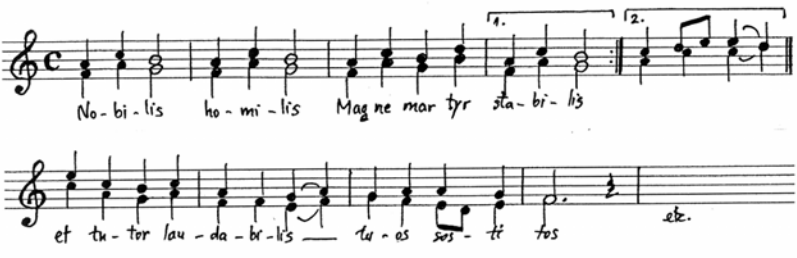
Tipul de muzică laică cultă italiană s-a dezvoltat după modele proprii, iar până la jumătatea sec. al XIV-lea erau deja cunoscuți doi compozitori ce făceau parte din grupul florentinilor – *Jacopo da Bologna* şi *Giovanni da Cascia.* Un alt compozitor cunoscut în Florența acelei perioade, instrumentist desăvârşit şi poet în acelaşi timp, a fost *Francesco Landini.* Acesta a compus genuri muzicale noi, precum *madrigalul, caccia* şi *ballata.*

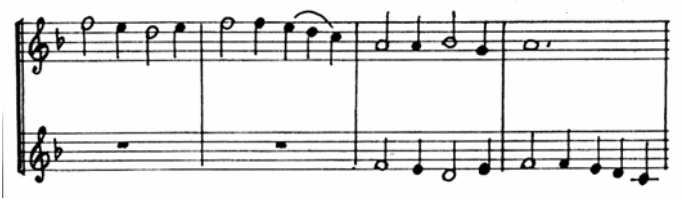
Madrigalul secolului al XIV-lea este la origine un cântec păstoresc. Apare sub formă de poezie cântată, având un text cu 2-3 strofe, încheiate cu un scurt refren. Subiectele erau de obicei idilice, erotice sau existențiale. La început, era scris pe două voci, cea de-a doua evoluând liber pe o scriere melismatică, pentru ca în a II-a parte a secolului să se mai adauge o voce, toate cele trei voci având un singur text, existând însă menționate ca excepții, madrigalele având texte diferite pentru cele trei voci. Landini a repartizat episoadele textelor alternativ pe cele trei voci.

Caccia în secolul al XIV-lea era un cântec aristocratic, la început cu tematică vânătorească, care, pe parcurs, a intrat în genul cântecului orăşenesc. Din punct de vedere muzical, este un canon pe două voci, căruia i se alătură un tenor instrumental (bas de susținere), peste care apar imitații ale strigătelor de vânătoare.

Ballata din sec. al XIV-lea deriva din cântecul de joc. Compusă inițial pentru 1-3 voci, într-o formă asemănătoare madrigalului, va deveni un cântec cu acompaniament instrumental. Pornindu-se de la acest gen, s-a dezvoltat o practică instrumentală legată de muzica de dans, care a intrat şi în colecții (*Squacialupi Codex),* tinzându-se în perioada următoare spre profesionalizarea acesteia. Să urmărim un fragment de *Ballata*, pe 3 voci, de Francesco Landini.

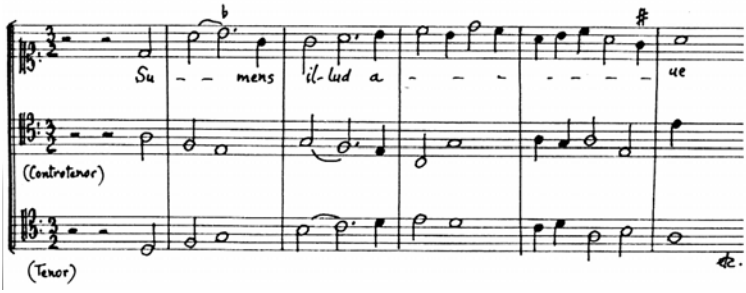
Exemplul 18

Muzica vocală în Anglia. Cântăreții misionari, elevi la *Schola Cantorum* din Roma, au adus în secolul al VI-lea cântarea gregoriană, curând după trecerea la creştinism a populației britanice, şi pe teritoriul englez. În secolele ce au urmat, cântările liturgice s-au înmulțit, dat fiind faptul că englezii, asemenea altor popoare nordice, au manifestat încă de timpuriu un pronunțat simț armonic. Imnul către Sfântul Magnus reprezintă un document important al secolului al XII-lea, care demonstrează faptul că melodia de bază a căpătat înveşmântare armonică primitivă, prin întregirea acesteia cu o terță inferioară.

Exemplul 19

În ținutul Wales, primul canon cunoscut în istorie este creația probabilă a călugărilor şi se numeşte *Summer is icumen.*

Exemplul 20

Un impediment în dezvoltarea muzicii vocale engleze l-a constituit faptul că unificarea lingvistică s-a făcut abia în epoca elisabetană, până atunci vorbirea făcându-se în graiuri. Imnurile erau creații foarte importante pentru şcoala engleză vocală, apropiindu-se de cântecele corale tradiționale.

Se observă din cele expuse că stilul polifonic existent pe teritoriul englez era unul autohton, aplicat deopotrivă atât cântecelor cu caracter religios, cât şi celor laice. Primul compozitor reprezentativ al englezilor a fost *John Dunstable* (1370-1453), autor de muzică religioasă şi laică, cunoscut matematician şi astrolog. Structura

melodică a compoziţiilor sale arată frecvenţa elementelor pentatonice,influenţa puternică a muzicii populare. Să urmărim *Motetul* de J. Dunstable:

Exemplul 21

Alături de Dunstable s-a mai remarcat şi compozitorul *Lionel Power,* cei doi creând misse, motete etc., în sistemul Fauxbourdon, conductus, precum şi în maniera melodiilor melismatice şi variate ritmic.

Ars Nova engleză se va dezvolta cu adevărat abia în secolul al XV-lea, sub influenţa şcolii flamande.

5. ***Renaşterea – Etapa culminantă a polifoniei vocale (secolele XV-XVI)***

Renaşterea reprezintă perioada din istoria Europei cuprinsă în linii mari între sec. XV-XVI, perioadă care va aduce o răsturnare a concepţiilor culturale existente până atunci. Se caracterizează prin laicizarea conceptelor fundamentale, sporirea interesului pentru om şi natură, reînviindu-se tradiţiile filosofiei antice greceşti, mergând spre combaterea scolasticii şi dogmatismului medieval. Toate domeniile artistice au cunoscut transformări profunde în această perioadă.

Epoca de aur a polifoniei vocale, cuprinsă în aceste secole, este generată în baza dezvoltării polifoniei de la rudimentele sale la construcţii impresionante; la rândul ei, creaţia muzicală este susţinută de dezvoltarea şcolilor de cântare corală, în consens cu dezvoltarea formelor de manifestare artistică specifice curţilor europene. În acest fel se disting noi şcoli de compoziţie. Cea franco-flamandă în care se disting nume ca Gilles Bincois, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem,

Jakob Obrecht şi Josquin des Pres, un loc aparte deținându-l Adriaen Willaert, compozitor flamand a cărui artă îi va înrâuri pe compozitorii şcolii veneţiene; alături de influența directă a acestuia, şcolile de compoziție din peninsulă vor fi influențate inclusiv de desele popasuri ale unor Dufay, Obrecht sau Josquin des Pres la curțile italiene.

Şcoala romană reprezentată în mod strălucit de Giovanni Pierluigi da Palestrina şi de Luca Marenzio şi cea venețiană – prin Andrea şi Giovanni Gabrielli – au avut un cuvânt important în direcția statuării noilor genuri vocale, fie acestea madrigale sau motete în care arta polifoniei excela prin căutări în direcția perfectei îmbinări între imagistica verbală şi cea sonoră. Creația lor şi a altor compozitori ce se revendica de la şcoala acestor maeştri a înrâurit mulți compozitori, arta germanului Hans Leo Hassler stând mărturie în acest sens.

Pe continent, Franța se remarcă prin neîncetatele procedee prin care prozodia franceză determină alura discursului melodic în creația lui Clement Janequin, Guillaume Costeley, Claude Goudimel sau Claude Le Jeune, manieră ce va călăuzi componistica franceză secole de-a rândul; aceeaşi grijă pentru cuvânt şi expresie melodică – la Thomas Luis de Victoria (Spania) sau în ținuturile britanice : William Byrd, Thomas Morley şi John Dowland.

Cel mai ilustru nume, sinonim cu apogeul artei polifonice, rămâne cel al lui Orlando di Lasso, flamand de origine, cel care călătorind pe întregul continent va face din creația sa un corolar al celor mai reprezentative influențe: tradiția recunoscută a Flandrei, suplețea discursului muzical italian sau majestuozitatea şi rigoarea formală de tip germanic.

Cultura muzicală în Flandra (secolul XV). Cultura acestor ținuturi este cunoscută sub denumirea de cultură şi artă flamandă. Aceasta a purtat amprenta ideilor de independență şi de progres. Secolul al XV-lea a constituit o perioadă a lărgirii sferei culturale care îmbina elementele de cultură celtică (Flandra), romanică (nordul Franței) şi germanică (Burgundia). Arta flamandă cuprinde elemente ale Ars Novei franceze şi italiene, la rândul său influențând arta engleză şi spaniolă, în secolul al XV-lea creându-se condiții pentru afirmarea umanismului de tip renascentist. Până în secolul al XVII-lea, Țările de Jos au fost socotite „O insulă de gândire liberă”.

Cultura şi practica muzicală au dezvoltat cu precădere, în anumite centre, muzica laică, formaţiile corale alcătuite după modelul de la Notre Dame, iar în cadrul manifestărilor culturale devenite necesare etichetei nobiliare au promovat genuri muzicale laice precum: rondeaux, ballada, chanson-ul etc. Muzicanţii au excelat prin tehnica de interpretare a muzicii instrumentale. Din acest punct de vedere, acesta înlocuia de multe ori o voce, instrumentele preferate fiind *luth*-ul, *viella* şi *orga.*

După 1420, dovezile sunt tot mai numeroase că întreg repertoriul muzicii corale era acompaniat de instrumente. Este de remarcat şi faptul că, încet-încet, instrumentiştii îşi consolidau drepturile civice, pregătindu-se în acest fel trecerea spre profesionism.

Şcoala flamandă de compoziţie. În cadrul acestei şcoli exista o largă preocupare pentru cultivarea muzicii laice, fapt datorat spiritului renascentist care direcţiona cultura la acea dată. Cei mai mulţi compozitori ai şcolii au fost de origine flamandă, dar sunt menţionaţi în acelaşi timp şi germani, şi italieni, şi francezi, datorită marii deschideri a acestei şcoli către cultura europeană. Pe parcursul secolelor XV-XVI au existat şase generaţii de compozitori.

În sec. al XV-lea este creată *prima şcoală neerlandeză,* care a avut principii clare de compoziţie, şi anume:

- genurile liturgice (misse, motete) au coexistat cu genurile laice (chanson);
- compozitorii neerlandezi ai acestei epoci au preluat motive cu structură polifonică, prelucrându-le la patru voci, introducând şi elemente de canon pe motivul iniţial, deschizând astfel poarta imitaţiei;
- se constituie şi se aplică *principiul canonului* - cântatul în canon, fiind de origine populară, a fost adaptat şi prelucrat în sistemul polifonic deja existent;
- în cadrul şcolii, canonul se numea *fugă* şi apărea în diverse ipostaze: cântată de la sfârşit la început, prin răsturnarea intervalelor etc.;
- genul preferat de compozitori era motetul, care în acest secol a devenit un gen vocal-instrumental pe 3-4 voci, creând astfel posibilitatea apariţiei rudimentelor de armonie, prin suprapunerea celor patru voci, grupate două câte două;
- missa scrisă în această perioadă a fost influenţată de cântecul popular, iar scriitura sa era polifonică;

- chanson-ul constituia un gen practicat în care exista supremaţia vocii superioare, cuprindea o melodie liberă pe 2-3 voci, tematică literară lirică, satirică sau dramatică, înfăţişând întâmplări din viaţa cotidiană sau biciuind unele moravuri;

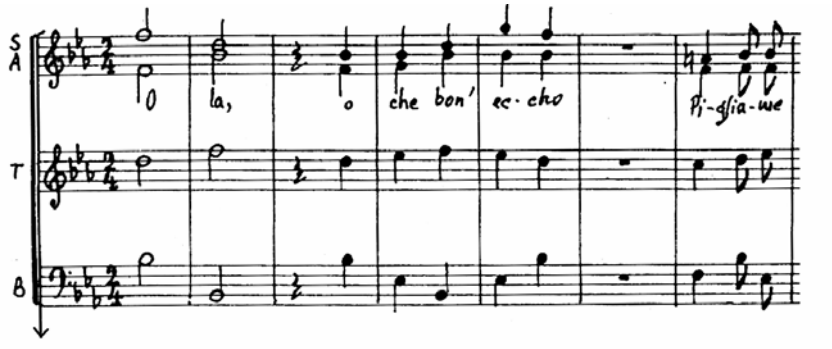
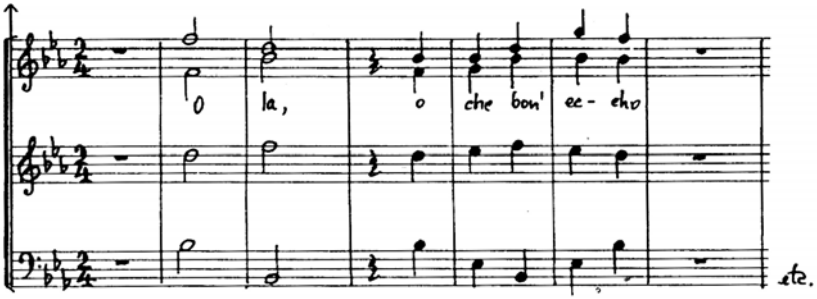
- reprezentanţii acestei şcoli nu dădeau importanţă elementelor timbrale, iar intervenţia instrumentelor era improvizatorică;

- abia prin Josquin des Pres, muzica instrumentală s-a impus, prin crearea partidelor instrumentale, în conexiune cu cele vocale, în cadrul genurilor polifonice. Crearea muzicii instrumentale pentru clavecin, luth, orgă, instrumente de suflat şi coarde, a dus la apariţia genului *fantasia,* special pentru instrument, inspirat din repertoriul laic.

Reprezentanţii de seamă ai primei şcoli neerlandeze au fost: *Guillaume Dufay* – care a continuat concepţiile de compoziţie ale lui Machault şi Dunstable, *Jan Ockeghem* – elev al lui Dufay, care a compus misse, motete, cântece liturgice, *Josquin des Pres* – elev al lui Ockeghem, compozitor de misse, motete, corale duble, ce manifesta o pronunţată tendinţă spre omogenizarea şi egalizarea vocilor.

În sec. al XVI-lea s-a dezvoltat o *a doua şcoală neerlandeză,* reprezentată prin *Adriaen Willaert, Orlando di Lasso* şi *Jan Pieter Sweelinck* .

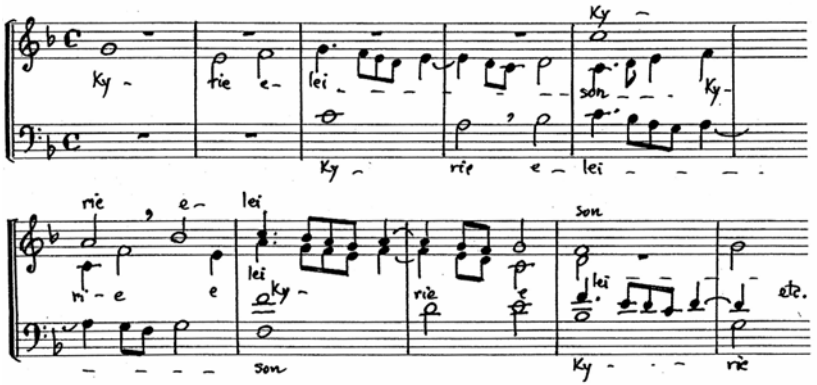
Orlando di Lasso (1532-1594) a activat în cadrul mai multor curţi princiare, însuşindu-şi specificul genurilor laice şi liturgice, creaţia sa cuprinzând 60 de volume cu diverse genuri: chanson, lied la 4 voci, motet la 4 şi 5 voci, misse scrise pe 5-6 voci. Exemplul următor ilustrează desfăşurarea imitativă pe 8 voci a unui madrigal de Orlando di Lasso:

Exemplul 22

Aceşti compozitori au devenit promotorii unei noi concepţii, care tindea spre integrarea artistului în universalitate. Prin activitatea lor, au pus bazele noilor şcoli de compoziţie italiene, franceze, spaniole şi germane din acest secol.

În Italia s-au remarcat două şcoli: şcoala romană şi cea veneţiană.

Şcoala romană a dezvoltat conceptul componistic italian al secolului renascentist, prin compozitorii săi care au transformat muzica polifonică în muzică monodică, fundamentând noi genuri laice, precum *cântecul de carnaval* şi *madrigalul.*

Principalul reprezentant al acestei şcoli este *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525-1594), care a compus atât genuri laice, cât şi bisericeşti, cu predilecţie vocale, înlăturând melismele din compoziţiile sale şi făcând trecerea de la gândirea polifonică la cea armonică. Renumita sa *Missa Brevis*, a fost considerată etalon pentru stilul polifoniei vocale religioase, în Italia, stilul palestrinian fiind definitoriu pentru această epocă istorică.

Exemplul 23

Şcoala venețiană este reprezentată în acest secol de *Cipriano da Rore* – care introduce alterațiile în sistemul tonal, de *Giovanni Gabrielli* (1557-1612) – care, reluând o veche practică a instrumentelor în cântecele laice, a compus o parte introductivă la piesele corale, denumind-o *simfonia.* Tot în cadrul acestei şcoli a activat şi *Adriaen Villaert.*

Şcoala franceză este reprezentată în acest secol prin *Clement Janequin, Clement le Jeune* şi *Clement Marot.* Aceştia au promovat un stil cantabil, bazat pe cel armonic şi pe prelucrarea polifonică la 4 voci. Au compus cântece laice, muzică instrumentală şi au făcut prelucrări ale unor dansuri.

Şcoala spaniolă. Unicul reprezentant de seamă al acesteia este *Luiz de Millan,* al cărui repertoriu se bazează pe cântecul popular spaniol. În cadrul acestei şcoli s-au promovat genuri specifice precum *balada* şi *romanța*, alături de cântecele de dans şi de petrecere.

Şcoala germană. În cadrul ei s-a dezvoltat genul cult de *lied.* S-a adoptat o scriitură polifonică pentru creația laică şi bisericească, dezvoltându-se în acelaşi timp o şcoală de cânt şi de maeştri cântăreți, dintre care s-a remarcat *Hans Sachs.* În principalele oraşe germane (Nürnberg, Heidelberg etc.) au apărut colecții de cântece care cuprindeau lieduri, cântece religioase, cântece şi repertorii de cântece protestante. Reprezentanții acestei şcoli au fost *Thomas Stoltzer* şi *Hans Leo Hassler,* care au promovat muzica instrumentală pentru orgă şi clavecin, alături de genurile vocale (madrigale, canzonete, prelucrări corale, variațiuni pe teme de coral etc.).

Şcoala engleză. În sec. al XVI-lea, în Anglia, *madrigalul* a fost genul muzical important, alături de care au apărut şi alte genuri muzicale precum: *catch, air, song.* Alături de acestea s-a compus şi muzică instrumentală, în special pentru virginal. Reprezentanții de seamă au fost *Thomas Morley, John Bull* şi *William Byrd.*

Muzica instrumentală. Secolul al XVI-lea aduce cu sine dezvoltarea unei arte instrumentale profesioniste. Piesele muzicale au fost create pentru orgă, clavecin, virginal, luth şi violă. Genurile noi care s-au dezvoltat au fost: *sonata* – care era de două feluri: „da cantare" (vocală) şi „da suonare" (instrumentală); *ricercar*-ul – un gen polifonic; *suita* – gen ciclic; *fantasia* – monotenatică; *canzona* – o prelucrare instrumentală a chanson-ului vocal.

6. *Cultura muzicală românească în secolele V-XIII*

Practicile magice prezente în perioada preistorică (ritualurile primitive legate de obiceiurile calendaristice, obiceiurile legate de familie şi repertoriul păstoresc – după presupunerile istoricului Jordanes – în secolul VI, ar fi luat naştere cântecele epice) s-au perpetuat şi în perioada de început a feudalismului.

Din punct de vedere muzical, cântecele ceremoniale menționate mai sus au: un caracter diatonic al melodiei; o structură ritmică bogată; execuția vocală în grup, cântarea fiind alternativă sau antifonică, însoțită câteodată de instrumente de percuție sau membranofone; emisia vocală „de piept"; emisia instrumentală netemperată.

În sec. al VI-lea a pătruns şi la noi creştinismul, care a fost instituționalizat abia în secolul X, prin organizarea centrelor de cult, unde se folosea limba slavonă. Cântările religioase erau prelucrări ale imnurilor bizantine, iar fenomenul răspândirii muzicii bizantine la noi prezintă particularități distincte în cele trei provincii româneşti. Gheorghe Ciobanu, muzicologul care a studiat acest fenomen, susține că în Țara Românească şi Moldova cântarea liturgică este de origine bizantină, iar în Transilvania au fost aduse elemente de cântec gregorian.

De timpuriu, cântările de cult au îmbinat influențele bizantine cu elementele de cântec popular autohton, în structura modală. Cel mai vechi document care conține foarte multe dintre cântările executate cu prilejul diferitelor ceremonii religioase este un *Evangheliar* datat din secolele VIII-IX.

Arta de curte. Din cercetările efectuate reiese că la curțile voievodale exista un repertoriu de balade şi că se cânta din cimpoi, fluier, trâmbiță, bucium, tobe etc. În secolul al XIII-lea sunt semnalați primii organişti la Sibiu. Tot în acest secol, este menționat faptul că baladele țărăneşti şi cântecele epice ajunseseră la o mare dezvoltare. De asemenea, avem ştiri care se referă la prezența muzicii militare a oştirilor țărăneşti care foloseau tobele şi trompetele pentru îmbărbătarea trupelor în luptă.

Aşadar, perioada de trecere la feudalism cunoaşte o cultură muzicală ce amplifică elementele anterioare, îmbogățindu-le cu noi elemente de structură, în conformitate cu mentalitățile timpului. Apar, de asemenea, genuri noi precum cântecul epic, se cristalizează anumite obiceiuri, limba în formare jucând un rol însemnat în dezvoltarea repertoriului de cântece de la noi.

7. *Cultura muzicală românească în secolele XIV-XVII*

În această perioadă se remarcă înfiinţarea centrelor culturale pe lângă mânăstiri, promovându-se o cultură bizantină. Curţile domneşti au devenit şi ele centre culturale, alături de mânăstiri. De asemenea, satul a ocupat un rol important în dezvoltarea culturală, în acest perimetru dezvoltându-se genuri precum: *balada, doina, colindul, cântece şi dansuri păstoreşti.*

La începutul sec. al XVI-lea, a apărut şi în Ţările Române tiparul, element care va avea un rol important în răspândirea culturii şi cristalizarea limbii române. Spiritul renascentist a fost cultivat prin umaniştii *Nicolaus Olahus* şi *Johannes Honterus.*

În sec. al XVII-lea, limba slavonă a fost definitiv înlocuită cu cea română, dezvoltându-se o serie de mişcări reformatoare în spiritul tradiţiei romanice.

Cultura muzicală s-a aflat sub influenţa reformelor culturale, tendinţa generală fiind aceea de acceptare a elementelor renascentiste. Sunt semnalate, pentru această perioadă, o serie de manuscrise, prezenţa unor şcoli de tip latin (Şcoala din Scheii Braşovului, Şcoala de la Cotnari, Bistriţa etc.) şi a unor spectacole teatrale însoţite de muzică. Direcţiile pe care s-a dezvoltat muzica în această perioadă sunt acelea ale creaţiei folclorice şi ale creaţiei religioase, în principal, precum şi muzica de curte.

Creaţia folclorică a dezvoltat genul *cântecului bătrânesc,* a *cântecului liric* şi *dialectal, doina, balada, cântecul de haiducie, colindul, cântecele* şi *dansurile păstoreşti.* Este de menţionat naşterea în această perioadă a baladei *Mioriţa,* baladă cu caracter păstoresc ce cunoaşte o multitudine de variante literare şi muzicale. *Doina,* ca gen, va apărea spre sfârşitul perioadei feudale, fiind menţionată de către Dimitrie Cantemir. Genul atrage atenţia prin caracterul improvizatoric al melodiei, unitatea stilistică pe întreg teritoriul ţării şi prin maniera specifică de interpretare. *Cântecele dialectale* demonstrează unitatea sistemului muzical românesc, avându-şi originea în zone sau vetre folclorice.

Muzica de curte s-a dezvoltat, după atestările pe care le avem, începând cu sec. al XV-lea, graţie diferiţilor muzicanţi ce cântau la curţile domneşti. Tot din acest secol datează primele menţiuni asupra practicilor lăutăreşti, iar din sec. al XVI-lea apar măscăricii şi

carachiozii, ale căror producții erau însoțite de muzică şi aveau un pronunțat conținut social. În afara acestui tip de muzică de curte, în secolul al XV-lea începe să se dezvolte o muzică orăşenească.

Muzica de cult (religioasă) s-a manifestat cu precădere prin şcolile de cânt bisericesc. Astfel, în jurul anului 1500 este menționată existența primei şcoli de cânt bisericesc de tip bizantin la mânăstirea Putna, şcoală ce a durat aproape un secol. În 1429 este semnalat un *Evangheliar* tipărit la mânăstirea Neamț. După 1500, numărul cărților religioase traduse şi tipărite în Țările Române a sporit. Cântarea în limba română şi greacă s-a menținut mult timp, pe multe din documentele bisericeşti găsindu-se melodii populare (ex. *Psaltirea lui Dosoftei),* culese şi tipărite în secolul al XIX-lea de Anton Pann.

Din surse iconografice aflăm despre instrumentele muzicale folosite de români în această perioadă (cobza, buciumul) sau despre dansurile executate (hora).

Documentele muzicale care ne-au rămas sunt următoarele: *Codex Sturdzanus* (1550-1580) – în cadrul acestuia fiind relevată existența cântecului de lume; *Cronica lui Sebastian Tinodi* (Cluj, 1554) – pune în valoare melodiile epice de inspirație populară.

Dintre compozitorii epocii îi citățm pe: *Valentin Bakfark* – originar din Braşov, care a scris 10 fantezii, a transcris motete şi a creat o şcoală de polifonişti în Transilvania; *Johannes Honterus* – cărturar umanist, născut la Braşov, care a scris piese polifonice la 4 voci, bazate pe metrica antică şi ode pentru uz didactic în favoarea educării umaniste a tineretului; *Ion Căianu* – călugăr franciscan român din Transilvania, autor, printre altele, şi a unei antologii muzicale (*Codex Caioni*), ce cuprinde misse, imnuri religioase, motete, ricercari, dansuri valahe (*Banul Mărăcine, Cântecul Voievodesei Lupu*); *Daniel Speer* – a cules folclor românesc pe care l-a prelucrat sub formă de muzică pentru scenă, publicând în 1688 *Wallahisch Ballet.*

Înscriindu-se în familia europeană, cultura muzicală românească din această perioadă a urmat în linii mari dezvoltarea generală. Formele muzicale instrumentale şi vocale culte s-au aflat şi ele în strânsă legătură cu cele omologate din Europa occidentală, iar muzica religioasă de rit ortodox s-a pliat pe tradiția muzicii bizantine, fapt ce demonstrează apartenența noastră la complexa cultură şi spiritualitate universală.

V. CULTURA MUZICALĂ ÎN BAROC

1. *Caracteristici generale*

Derivând din francezul *baroque* = bizar, ciudat, perioada este delimitată în istoria artelor de sfârşitul Renaşterii (secolul XVII) şi mijlocul sec. al XVIII-lea. Suficient de mult controversat, termenul desemnează noul stil care a apărut în arta apuseană şi central europeană, artă ce a îndepărtat tradiţia şi echilibrul specific Renaşterii, cultivând varietatea şi grandoarea formelor, bogăţia ornamentaţiei, libertatea şi fantezia exprimării.

În muzică, Barocul a dus la apariţia unor forme şi genuri noi, caracterizate printr-o mare libertate de expresie şi inventivitate. Din acest punct de vedere, muzica acestei perioade reuşeşte să ofere prima sinteză în cultura muzicală vocal-instrumentală, turnând în forme noi, atât experienţa muzicii vocale (omofonia liturgică a cântecului gregorian, cântecul popular şi coralul protestant), cât şi experienţa muzicii instrumentale culte şi populare, practicate în perioada renascentistă.

Specialiştii identifică trei momente în desfăşurarea acestei perioade baroce:

a) faza iniţială, caracterizată prin înlocuirea treptată a muzicii corale polifonice cu omofonia cântecului solistic. Importanţa acordată acestei voci superioare melodice, care iese în relief, duce la apariţia unor genuri şi forme noi, cele mai importante fiind opera, oratoriul şi cantata. În acelaşi timp, se produce o înflorire a muzicii instrumentale, ce a determinat, de asemenea, apariţia unor forme şi genuri precum concertul, sonata şi suita. Această primă fază se caracterizează printr-o muzică ce se desfăşoară pe noi coordonate tehnice, destinate să slujească expresivitatea. Astfel, discantul devine solist, basul – acompaniator – nu se mai scrie decît cifrat, armonia capătă din ce în

ce mai multă importanță, apare o ritmică şi metrică variată, susținută de un tempo corespunzător, compozitorii caută gradații şi efecte orchestrale, precum şi elemente de culoare şi contrast, care să redea cel mai bine trăirile afective umane. Reprezentanții cei mai cunoscuți ai acestei perioade sunt Claudio Monteverdi, Pietro Antonio Cesti, Giovanni Gabrielli, Francesco Pietro Cavalli ş.a.

b) faza de mijloc corespunde înfloririi muzicii de operă, a baletului de curte şi a operei balet. Aici se înscriu cu creații reprezentative francezii Charpentier, Cambert, Couperin, Lully, englezul Purcell. O înflorire deosebită cunoaşte şi muzica instrumentală, reprezentată în Germania de Pachelbel, Schutz, Kuhnau, iar în Italia de Vivaldi, Vitali, Alessandro şi Domenico Scarlatti, Corelli etc. Tot în această perioadă încep să se contureze formele muzicale ciclice, precum sonata (da camera şi da chiesa), suita, concertul instrumental (concerto grosso), care se bazează pe o construcție formală monotematică, unitate intonațională, la care se adaugă o bogată ornamentație a liniei melodice;

c) ultima fază se desfăşoară cu aproximație între anii 1710-1750 şi desemnează marea sinteză creatoare realizată de Georg Friedrich Haendel şi Johann Sebastian Bach. În această perioadă s-a cristalizat şi a fost teoretizată gândirea muzicală bazată pe tonalitate, sistemul tonal cu modurile major şi minor. De asemenea s-a dezvoltat şi sintetizat teoria muzicală, polifonia şi armonia în cadrul sistemului tonal, lucrările teoretice cele mai însemnate aparținând lui Jean Philippe Rameau (*Tratatul de armonie*) şi J.J Fux (*Gradus ad Parnassum*). În mod practic, toate aceste elemente se regăsesc în cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* compus de J.S.Bach. Aici este relevat noul tip de polifonie bazat pe funcționalitatea armonică. Tot în această perioadă a barocului, orchestra se dezvoltă ca un ansamblu instrumental omogen, ce capătă independență, compozitorii scriind piese specifice pentru orchestră. Având un caracter de pregătire a epocii următoare, Clasicismul, această ultimă fază a barocului mai poate fi numită şi Preclasicism, termen inexistent în istoria celorlalte arte, care denumesc această ultimă perioadă a Barocului, Rococo.

Ca o concluzie, putem afirma că epoca barocă (preclasică) pune în muzică bazele evoluției sale ulterioare, depăşindu-se cadrul bisericesc, elementul laic devenind fundamental.

2. ***Genurile muzicale vocal-instrumentale***

Cantata apare ca gen în secolul al XVII-lea, existența sa fiind menționată până pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, când devine gen muzical principal în cadrul bisericii evanghelice. Este un gen vocal-instrumental ce va cunoaşte o mare răspândire în multe țări europene. În prima fază, era destinată doar unei singure voci, acompaniate, căreia i s-a adăugat ulterior corul. Structura sa s-a amplificat treptat, introducându-se, alături de părțile solistice şi de cor, arii şi recitative acompaniate de orgă sau de formații instrumentale. Mişcările sunt diferențiate, ajungându-se la 3-4 părți. Odată cu laicizarea muzicii, genul va fi interpretat nu numai în biserici, ci şi în sălile de concert. În cele peste 200 de cantate religioase şi laice compuse de J.S.Bach se poate urmări evoluția genului atât în conținut, cât şi în formă, de la *Gott ist mein König* până la lucrarea umoristică cu subiect cotidian – *Cantata cafelei.* Au mai scris cantate: Alessandro Scarlatti, Jean Philippe Rameau, Dietrich Buxtehude, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Haendel ş.a.

Oratoriul apare cam la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea, odată cu opera, în Italia. La Roma, în 1600, E. del Cavaliere compune *La representazione di anima e di corpo,* din care nu lipsesc recitativele vorbite şi cele cântate. Multe dintre elementele proprii operei acelei perioade se regăsesc în oratoriul sus menționat. Uneori, genul a fost asemuit cu drama liturgică şi pus în scenă ca atare. Începând cu 1640, Giaccobbo Carissimi începe să contureze tipologia oratoriului, introducând alături de motete o serie de alte elemente ce aparțin laicului. De fapt, diferența dintre oratoriu şi operă este că opera este gen dramatic pus în scenă şi jucat de personaje, pe când oratoriul este interpretat în concert. Pentru perioada de care ne ocupăm, au mai compus oratorii Giovani Battista Pergolesi, Nicola Porpora, Georg Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach.

3. ***Apariția şi dezvoltarea operei în secolele XVII-XVIII***

Opera italiană. În jurul anului 1580, Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Giullio Caccini, Jacopo Peri şi alții, conduşi de Giovanni Bardi, au pus bazele unei reuniuni intelectuale umaniste denumite

Camerata florentină, a cărei activitate muzical-teoretică şi creatoare se desfăşura la Florenţa.

Prima consecinţă a acestei apariţii a fost afirmarea *monodiei acompaniate* şi a elementelor fundamentale ale melodramei: aria şi recitativul. Contextul în care s-a dezvoltat această grupare era dominat de orientarea renascentistă către valorile culturii antice, ceea ce a generat interesul pentru muzica dramaturgică (tragedia ca spectacol sincretic) a acelei perioade antice.

Grupul de intelectuali ce activau în cadrul *Cameratei florentine* dezbătea diferite probleme culturale ale epocii, între care, la loc de frunte, era problema înnoirii concepţiilor estetice şi a manierelor stilistic-compoziţionale muzicale. În acest context, grupul a militat pentru cultivarea monodiei acompaniate armonic cu discreţie, care să fie strict subordonată textului poetic. În acest sens, Galilei, unul dintre componenţi, compune *Cântul lui Ugolino* şi *Lamentările lui Ieremia,* două lucrări vocale monodice acompaniate de viole.

O nouă etapă în istoria Cameratei începe odată cu plecarea lui Bardi la Roma şi cu mutarea întrunirilor în casa lui Jaccomo Corsi. Grupării iniţiale i s-a alăturat şi Emilio de Cavalieri, Caccini, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Claudio Monteverdi şi Torquatto Tasso. Preocuparea predominantă a noilor veniţi era introducerea noului stil în melodrama pastorală, gen foarte apreciat în epocă.

Spre sfârşitul sec. al XVI-lea au fost scrise primele opere, care însă nu s-au mai păstrat. Este vorba, cum notam mai înainte, despre *Daphne* pe libretul scris de Rinuccini, având muzica de Jaccomo Corsi. Prima operă care s-a păstrat în întregime este *Euridice* compusă în 1600 de Jacopo Peri pe un libret tot de Rinuccini. Această lucrare reconstituie tragedia antică cu acelaşi nume. Spectacolul era realizat cu mai multe personaje, cântând textul acompaniat de o mică orchestră, într-un cadru scenic organizat. Acesta avea să devină actul de naştere al noului gen muzical – opera.

Pentru ca textul literar să fie inteligibil, se impunea căutarea unor formule vocale care să oscileze între vorbire şi cântare. Totodată, polifonia care până atunci dominase peisajul muzical, ceda locul melodiei acompaniate. Prima operă care corespundea ideii de spectacol muzical prin dramatismul recitativelor, inspiraţia melodică, folosirea cu ingeniozitate a resurselor orchestrale, a corului şi a

baletului a fost *Orfeu* de Claudio Monteverdi, reprezentată în 1607, la Roma. Acelaşi Monteverdi a compus şi opera *Încoronarea Popeei,* scrisă în 1643 şi pusă în scenă la Veneţia. Primul teatru de operă s-a deschis tot la Veneţia, în 1673, stilul operei veneţiene răspândindu-se în toată Italia, Germania şi Franţa. Unul dintre cunoscuţii creatori de operă veneţieni este şi Antonio Vivaldi.

În prima parte a sec. al XVII-lea, şi Roma s-a afirmat ca un centru în care se dezvolta opera, cei mai cunoscuţi compozitori care au activat acolo fiind Giulio Caccini, L.Rossi, St. Landini.

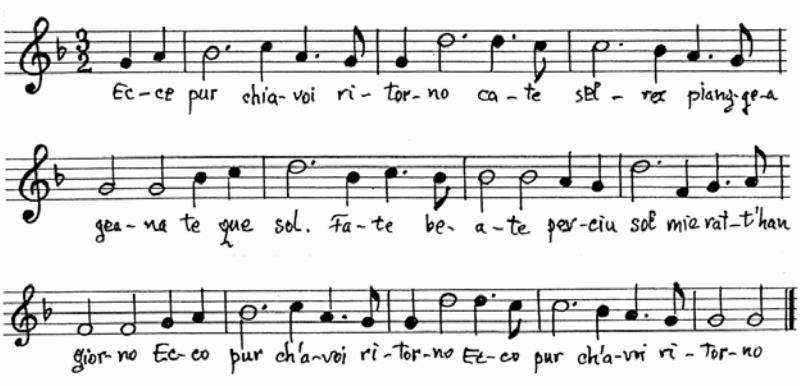
Claudio Monteverdi (1567-1643) s-a născut la Cremona şi a fost compozitorul care a deschis drumul operei italiene, fiind în acelaşi timp şi un foarte apreciat madrigalist. A avut o solidă îndrumare componistică şi un talent înnăscut, la vârsta de numai 15 ani ajungând un virtuoz violonist şi autor de *Cântece religioase*, publicate la Veneţia. Tot aici a publicat şi volumul de *Madrigale spirituale pe 4 voci.* Viaţa şi creaţia sa se împart în două perioade: I. cea trăită la curtea ducelui Vincenzo Gonzaga din Mantua (1590-1613) şi II. cea petrecută la Veneţia, ca maestru al capelei Catedralei San Marco (1613-1643).

Anul 1607 este anul terminării operei *Orfeu* (o favola in musica), dar şi cel al morţii soţiei sale, astfel că mitul legendarului cântăreţ, care îmblânzea fiarele cu dulceaţa cântului său şi care făcea o incursiune în lumea tenebrelor pentru a-şi căuta iubita pierdută, Euridice, se intersectează cu însăşi viaţa şi suferinţa lui Monteverdi.

Opera *Orfeu* a fost scrisă pe un libret de Alessandro Striggio, acţiunea desfăşurându-se pe parcursul a cinci acte, precedate de un prolog, ce glorifica puterea artei cu care era înzestrat Orfeu. Povestea (favola) începe în atmosfera pastorală îndrăgită de publicul vremii şi se încheie prin intervenţia salvatoare a zeului Apollo.

Monteverdi investeşte subiectul cu un impresionant dramatism muzical, în care recitativul are o expresivitate aparte. De asemenea, ariile se îmbogăţesc pe latura lirică, melodicitatea decurgând direct din muzicalitatea limbii italiene. Stilul *arioso* era perfect servit.

Cântecul lui Orfeu este considerat drept primul exemplu de „arie da capo", care se va dezvolta cu strălucire în evoluţia istoriei muzicii de operă italiene.

Exemplul 24

Ec-ce pur chia-voi ri-tor-no ca-te sol-re piang-ge-a
gea-na te que sol. Fa-te be-a-te per-ciu sol mie rat-t'han
gior-no Ec-co pur ch'a-voi ri-tor-no Ec-co pur ch'a-voi ri-tor-no

Experienţa sa de polifonist madrigalist este folosită de Monteverdi în tratările corale ale operei, în care ansamblul coral este un personaj purtător al ideilor dramei. De asemenea, compozitorul foloseşte un aparat orchestral neobişnuit de amplu pentru acea epocă, valorificând pentru prima dată într-o operă forţa de expresie a instrumentelor. Astfel, opera *Orfeu* de Monteverdi se înscrie printre capodoperele literaturii muzicale universale.

Creaţia lui Monteverdi mai cuprinde operele: *Arianna* – în care se află celebrul „lamento" *Lasciate mi morire,* apoi *And one, Reîntoarcerea lui Ulisse în patrie* (1641) şi *Încoronarea Popeei* (1642) – lucare în care este concentrată întreaga sa experienţă artistică şi vocaţie dramaturgică.

Opera franceză se naşte odată cu creaţia compozitorului Jean Baptiste Lully, creatorul stilului francez al genului, în care baletul avea un loc aparte. Lully a creat comediile balet, gen foarte gustat la curtea regelui Ludovic al XIV-lea. Libretele erau fie antice, fie scrise de Moliere (*Amorul doctor, Domnul de Pourceaugnac, Psyche, Acis şi Galathea*). În secolul al XVIII-lea, urmaşul lui Lully la Versailles a fost Jean Philippe Rameau, care îmbogăţeşte sonorităţile orchestrale, folosind armonii noi, ce duc la sonorităţi ce caracterizează fiecare personaj din cadrul acţiunii. Dintre cele mai cunoscute opere rămase de la Rameau enumerăm: *Hippolyte et Aricie, Indiile Galante, Castor şi Polux, Dardanus,* toate acestea preluând subiecte mitologice.

Opera engleză. Apariția operei engleze în sec. al XVII-lea este legată de numele lui Henry Purcell, din a cărui creație dramatică ne-a rămas *Dido şi Aeneas* (1689), în care pune în evidență frumusețea limbii engleze, cântecul fiind susținut de o scriitură armonică deosebită. În 1728, compozitorul John Gay, urmaş al lui Purcell, inițiază *Beggar's Opera* (opera cerşetorilor), înspirată din viața oamenilor simpli din Londra, care valorifică cântecul popular englez, ridiculizând, în acelaşi timp, elementele de operă italiană.

Se pun bazele, în această perioadă, şi ale operei buffe, care cunoaşte o largă şi rapidă răspândire în rândul maselor.

Opera buffa (opera comică) are originea în intermezzo-urile operelor *seria* (serioase). Foarte muzicale, pline de umor şi de fantezie, operele buffe exercitau o adevărată atracție pentru publicul sec. al XVIII-lea. Prima operă buffa reprezentată a fost *La serva padrona*, compusă de Pergolesi, a cărei premieră s-a produs la Paris, în 1752. Această premieră a dat naştere unei ciocniri de opinii denumită *querelle des Bouffons* (cearta bufonilor), în care partizanii operei tradiționale franceze se opuneau şi înfruntau noile apariții. Polemica a luat sfârşit odată cu cristalizarea genului operei comice, mai întâi din piese cu muzică, aşa cum este menționat *Ghicitorul satului* de Jean Jacques Rousseau, sau cu operele noilor creatori ce apar. Ghristopf Willibald Gluck este cel care renunță la artificialitatea stilului italian, căutând expresia simplă, sinceră, accentul dramatic natural şi profund în declamația muzicală, toate în scopul redării sentimentelor. Prin operele create (*Orfeu* –1762, *Alcesta* – 1766, *Ifigenia în Aulida* – 1774), Gluck câştigă întrecerea cu compozitorii italieni, punând astfel capăt unui nou conflict ivit între partizanii stilului italian (piccinişti) şi cei ai noului stil abordat de Gluck (gluckinişti).

În Germania, opera comică îşi are originile în cântecul popular, denumit *singspiel*. După Hiller, Wolfgang Amadeus Mozart va fi cel care va dezvolta genul.

4. ***Genuri muzicale instrumentale***

Secolul al XVI-lea aduce cu sine dezvoltarea unei arte instrumentale profesioniste. Piesele muzicale au fost create pentru orgă, clavecin, virginal, luth şi violă.

Sonata. În secolul al XVI-lea, termenul era folosit pentru a diferenția o piesă instrumentală de una vocală. În partiturile vremii, nu de puține ori, întâlnim specificația „da cantare e suonare", lucrarea urmând a fi fost cântată atât vocal, cât şi la diferite instrumente.

În secolele următoare, coexistă două genuri muzicale sub aceeaşi denumire de *sonată,* genuri ce au pregătit afirmarea sa sub formă clasică. Este vorba de *sonata da chiesa*, interpretată în biserică şi *sonata da camera*, sau sonata de concert, ce are caracter laic, prezența sa fiind în diferite ocazii sau în concerte publice. Acest gen de sonată *a tre* era compus pentru trei instrumente, structura sa cuprinzând de cele mai multe ori trei mişcări diferite.

Suita. Un rol important în formarea suitei preclasice l-a avut dezvoltarea şi perfecționarea instrumentelor care, în secolele XIII-XIV, îndeplineau doar rolul de acompaniament al unor lucrări vocale. În secolul al XVI-lea, în acompanierea dansurilor şi pieselor vocale erau folosite cu predilecție lăuta şi orga portativă. La fel de importantă pentru dezvoltarea şi cristalizarea genului suitei instrumentale a fost şi practica dansurilor de curte. Din acest punct de vedere trebuie menționat faptul că termenul de *suită* a apărut în secolul al XVI-lea, când s-au tipărit în Franța o serie de caiete pentru dans, conținând succesiuni variate ca tipologie ale acestuia.

Punctul de pornire al suitei preclasice îl constituie apariția unor dansuri populare împerecheate două câte două, după criteriul tempoului şi al măsurii. Există astfel menționate dansuri binare (pavana) şi dansuri ternare (gagliarda), desfăşurate în tempouri diferite. Aşadar, numărul şi ordinea acestor dansuri în suită putea să varieze între 4 şi 27. Odată cu J.S.Bach se ajunge la o fundamentare „clasică" ce cuprinde 4 dansuri de stil diferit: allemanda, couranta, sarabanda şi giga.

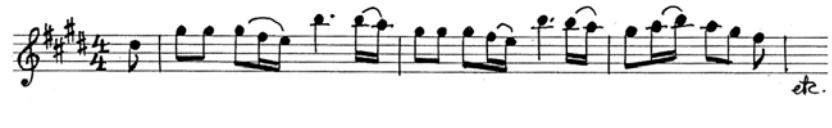
Concertul instrumental (concerto grosso). În secolul al XVI-lea, în Italia, genul era prin excelență polifonic vocal, caracteristica principală constituind-o dialogul dintre grupele vocale, între voci şi formația instrumentală. Epoca aceasta este influențată foarte mult în ceea ce priveşte concertul de către motet, madrigal şi basul continuu. Extins asupra muzicii instrumentale şi odată cu afirmarea acesteia, apare şi se dezvoltă *concerto grosso.* La început, numărul de părți al acestuia era variabil (până la 5 mişcări), fiind destinat orchestrei de coarde, după care mişcările s-au redus la 3-4, formația instrumentală

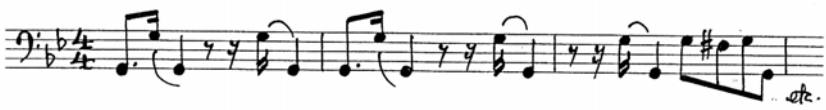
devenind mixtă prin introducerea instrumentelor de suflat. Cei mai cunoscuți compozitori din această perioadă au dăruit pagini de o neasemuită frumusețe acestui gen: Arcangello Corelli, Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli, Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel ş.a.

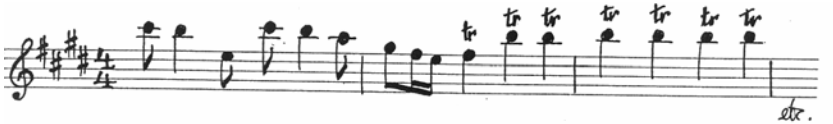
Antonio Vivaldi (1678-1741) este compozitorul care ilustrează cel mai fidel muzica italiană din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. A fost un virtuoz violonist, „maestro di concerti" al unei renumite formații venețiene, a fost profesor de vioară şi compozitor la Conservatorul de la Pieta, a scris peste 50 de opere şi este, mai ales, autorul unei vaste şi valoroase creații instrumentale.

Anul 1712 este punctul de pornire al unei epoci de fecundă creativitate. Scrie *L'Estro armonico,* alcătuit din 12 concerte, unul dintre cele mai renumite cicluri instrumentale ale sale, apoi *La Stravaganza* şi *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (1725), în care sunt incluse şi cele *4 Anotimpuri,* alcătuite din *4 Concerte pentru vioară şi orchestră de coarde (cu cembalo),* având titluri şi indicații programatice: I. *Primăvara;* II. *Vara;* III. *Toamna;* IV. *Iarna.* Fiecare concert este alcătuit din trei părți, pe principiul contrastului de mişcare (Allegro, Andante, Allegro), vioara primă contopindu-se adesea în masa sonoră orchestrală, dar având şi strălucite intervenții solistice, de mare virtuozitate.

Primul concert, *Primăvara,* începe şi cu o indicație de program: „A sosit primăvara!", urmând şi altele precum: „Păsările o salută cu cântec vesel. Murmură izvoarele; fulgerele şi tunetele anunță furtuna; căprarul doarme alături de câinele credincios…" etc. Vivaldi găseşte modalitățile muzicale prin care să ilustreze în mod adecvat sunetele din natură, cântul păsărilor etc. Iată tema primului Allegro al Concertului nr.1 *Primăvara*:

Exemplul 25

Şi câteva modalităţi muzicale prin care Vivaldi ilustrează sunetele din natură, cântecul păsărilor, cucul:

Exemplul 26

Şi alte păsări:

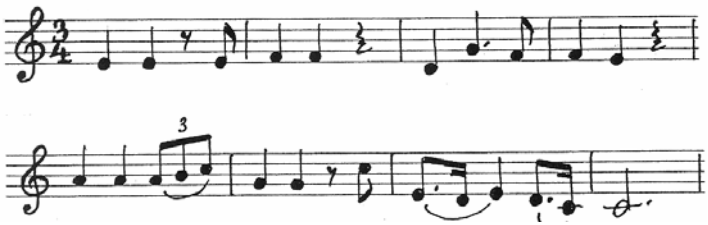
Exemplul 27

Vivaldi este un inovator în domeniul concertului instrumental, stabilind forma tripartită a acestuia. Echilibrul şi proporţia lucrărilor sale instrumentale sunt recunoscute, la fel şi robusteţea ritmică, vitalitatea tempourilor, inventivitatea melodică şi eleganţa stilului. Lucrările sale sunt interpretate şi astăzi în concerte, de către mari virtuozi, care le redau strălucirea şi vivacitatea originale.

Domenico Scarlatti (1685-1757). Anul 1685 a fost cel al naşterii celor trei mari compozitori ai Barocului muzical: Georg Friedrich Haendel (23 februarie), Johann Sebastian Bach (21 martie) şi Domenico Scarlatti (26 octombrie). Compozitorul italian a rămas în istoria muzicii universale în special pentru cele *555 Sonate pentru pian*, pe denumirea lor originară: „exerciţii pentru gravicembalo”, care nu sunt nici sonate (în accepţiunea actuală a termenului), nici studii, nici miniaturi, ci un gen cu totul aparte, ce poate fi denumit scarlattian. Ele ilustrează arta barocă sub forma fluctuaţiilor şi modificărilor permanente ce marchează evoluţia unor forme muzicale, rezultate dintr-o uimitoare spontaneitate creatoare.

Domenico Scarlatti a fost organist şi compozitor în oraşul său natal, Napoli. A debutat în genul creaţiei de operă în anul 1703, iar apoi a fost angajat la Catedrala Sf. Petru a Vaticanului, la Roma. Ultima parte a vieţii şi-a petrecut-o în peninsula Iberică, la Lisabona, Sevilla şi Madrid, unde s-a şi stins din viaţă.

Deşi a scris şi alte genuri de muzică, religioasă (*Miserere, Cantata de Crăciun*), sau de operă, *clavecinul* a fost preferatul său, prin care şi-a putut exprima libertatea de creaţie şi inventivitatea. Sutele de sonate pentru clavecin pe care le-a scris sunt, fiecare în parte, dovada unei inepuizabile fantezii muzicale.

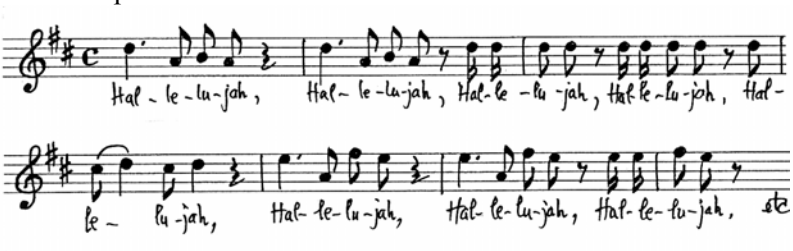
Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Compozitor german naturalizat în Anglia în 1726, provine din familia unui chirurg, dovedind de copil înclinaţii către muzică. A fost îndrumat spre un profesor din oraşul natal Halle, pentru a învăţa fuga, contrapunctul, compoziţia şi practica mai multor instrumente. Devine organist la Halle şi apoi la Hamburg în 1703, unde va fi introdus în mediile muzicale de către Mattheson. În 1704 scrie *Patimile după Ioan,* lucare urmată în 1705 de reprezentarea unei opere ce nu s-a bucurat de succes (*Nero*). În anii 1710-1711 a făcut o călătorie la Londra, oraş în care s-a stabilit în 1712. După moartea lui Purcell, opera naţională engleză a suferit un declin, pătrunzând foarte multe influenţe italieneşti. În acest context, Haendel a luptat pentru formarea unui auditoriu şi a unui nou tip de operă. A compus în această perioadă opera *Rinaldo,* care are un caracter de opera seria, libretul servind, ca şi cadrul de desfăşurare şi ariile, calităţilor vocale ale interpreţilor.

Exemplul 28

Următoarele opere compuse în perioada londoneză au subiecte istorice. Pentru serbările oficiale de la curtea engleză scrie *Muzica apelor* şi *Muzica focurilor de artificii,* prilej cu care stilul său polifonic este influenţat de cel englez. În 1719 devine conducătorul Academiei Regale de Muzică. Sub influenţa lui John Gay şi a curentului generat de *Beggar's Opera*, Haendel a introdus şi el în operele sale aria şi ansamblurile care nu depăşeau duetul sau trioul, actele terminându-se cu

coruri. Între 1730-1740 se dedică oratoriului, libretele de la care porneşte dezvăluind fapte eroice, victoria şi dragostea pentru natură. Pentru a transpune muzical toate acestea, introduce arii de bravură, recitative şi o scriitură polifonică deosebită pentru cor.

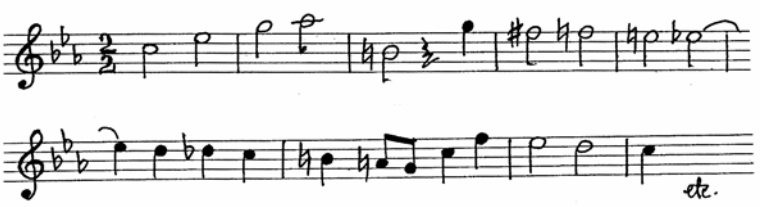
Principalele lucrări: Lucrările instrumentale numără concerte (grossi) – grupate în două cicluri; concerte pentru orgă şi orchestră; muzică de cameră – în forme simple, având melodii accesibile; *Muzica apelor* şi *Muzica focurilor de artificii* sunt compoziţii mari, destinate redării în aer liber, în care predomină formele de dans; muzica pentru clavir cuprinde suite construite din 4 dansuri de bază; muzica pentru orgă cuprinde 6 fugi ce au un stil armonic diferit de cel al lui Bach; sonatele pentru vioară amintesc de stilul lui Corelli.

În genul operei a scris mai multe lucrări, între care *Rinaldo* – cea mai importantă, iar în genul vocal-instrumental a scris mai multe oratorii, între care se remarcă *Iuda macabeul* şi *Messiah.*

Exemplul 29

Johann Sebastian Bach (1685-1750) este un compozitor german, provenind dintr-o familie de muzicieni stabiliţi în Turingia în secolul al XVI-lea. Începe să înveţe arta sunetelor în familie, iar la 15 ani, datorită vocii sale frumoase, este admis într-o şcoală de cânt din Luneburg. În 1703 este numit organist la Neue Kirche din Arnstadt, unde începe să compună primele lucrări religioase (cantate) şi primele pagini pentru clavecin. În 1708 devine organist şi muzician de cameră la curtea de la Weimar, unde a compus primele sale mari lucrări pentru orgă: *Orgelbuchlein, Toccata şi Fuga în re minor, Passacaglia şi Fuga în do minor.* De asemenea, compune piese pentru clavecin. În 1717, Bach se mută la curtea prinţului Leopold, la Koethen. Aici compune *Concertele brandemburgice*, în primăvara anului 1721, *Clavecinul bine temperat* (1722). În 1723 ajunge la Leipzig, la

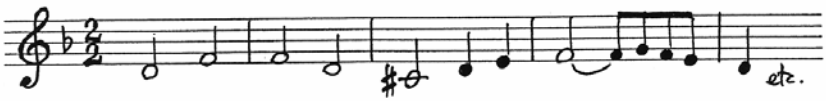
biserica Sf.Toma, unde, în afara activității de organist, asigura şi învățământul muzical în limba latină. În 1747, ajungând la Postdam, lângă Berlin, Bach improvizează o fugă pe o temă dată de regele Friedrich al II-lea al Prusiei, după care va realiza lucrarea *Ofranda muzicală.* Ultimele lucrări scrise înaintea morții sunt *Arta fugii* şi *Missa în si minor,* acestea constituind chintesența măiestriei sale contrapunctice.

Tema *Ofrandei muzicale* este baza pe care Johann Sebastian Bach a clădit o lucrare pentru clavecin, explorând legile contrapunctului sever în formele *canonului* şi *ricercarului.* Tema este:

Exemplul 30

Ofranda muzicală cuprinde: *Ricercar* (la 3 voci); *Ricercar* (la 6 voci), *Canonae diversi* în următoarea succesiune: 1. *Canon a 2 (Quaerando invenietis; Voix humane ou Regal);* 2. *Canon a 4 (Mixtures);* 3. *Canon a 2;* 4. *Canon a 2* în unison; 5. *Canon a 2 (Per motum contrarium),* 6. *Canon a 2 (Per augmentationem, contrario motu);* 7. *Canon a 2 (Per tonos);* 8. *Canone perpetuo,* urmat de *Fuga canonică (in Epidiapente)* şi de o *Trio-Sonată* pentru flaut, oboi şi cembalo.

Arta fugii este scrisă la sfârşitul vieții sale şi este o sinteză asupra genurilor şi formelor contrapunctice ale căror maestru a fost Johann Sebastian Bach. Lucrarea este alcătuită din 14 fugi şi 4 canoane, care pornesc de la o temă unică, în re minor.

Exemplul 31



Tema este prezentată în toate ipostazele posibile: direct, în răsturnare, în inversare etc., iar formele de fugă variază de la fuga

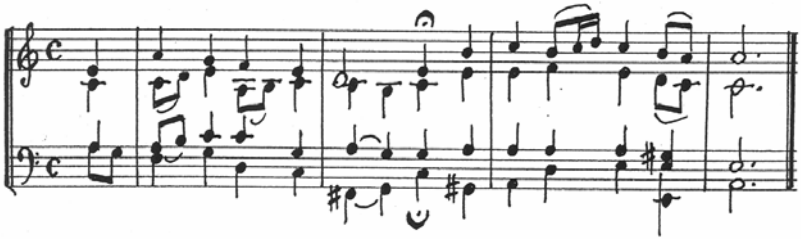
monotematică la fuga triplă şi cvadruplă. Canoanele sunt construite astfel: I. *Per augmentationem in motu contrario*, II. *All'ottava*; III. *Alla decima*; IV. *Alla duodecima*.

Ultima fugă a ciclului proiectat de Bach a rămas neterminată, pe sunetele B.A.C.H., ca o semnătură muzicală lăsată de autor.

Deşi nu a fost un creator de forme sau genuri, preluându-le de la predecesori, Bach le-a lărgit pe plan structural şi expresiv, ducându-le la perfecțiune. Creația bachiană se distinge prin caracter polifonic evident, care îmbină în sinteză elementele germanice cu cele italiene, fără a uita de influențele franceze. Dintre toate genurile muzicale, singurul pe care Bach nu l-a abordat este opera.

Lucrările instrumentale au fost concepute în mare parte în perioada de la Weimar şi Koethen. A exploatat perfecționările tehnice ale viorii, violoncelului şi flautului. Concertul în stil italian l-a interesat în mod special, rezultatul fiind esența realizată în cele 6 *Concerte brandemburgice.* În afara instrumentelor cu coarde şi arcuş, Bach a fost atras şi de clavecin, ca instrument solist, cele două caiete ale *Clavecinului bine temperat,* publicate în 1722 şi în 1744 cuprinzând fiecare câte 24 de preludii şi fugi, în toate tonalitățile majore şi minore, urmărite în succesiunea sunetelor scării cromatice, demonstrând în acest fel interesul compozitorului pentru principiul temperanței şi a impunerii sistemului tonal.

Muzica vocală este dominată de coral.

Exemplul 32

Cantata se găseşte şi ea în centrul atenției, au fost scrise peste 200 de cantate sacre şi laice, în care corul introductiv este construit aproape mereu pe o melodie de coral. A scris oratorii cu caracter religios.

Lucrările principale: În genul vocal-instrumental a scris 224 cantate religioase şi 25 profane, 7 motete, *Missa în si minor,*

Magnificat în Re major, Pasiunile (Patimile) după Matei, după Ioan, după Luca, după Marcu, Oratoriul de Crăciun, Oratoriul de Paşti, corale etc.

Muzica instrumentală cuprinde: *Orgelbuchlein, Klavir Ubung, Suite engleze, Suite franceze, Clavecinul bine temperat - 48 de preludii şi fugi, Concertul italian, Variaţiunile Goldberg, 2 concerte pentru vioară, 1 concert pentru 2 viori, 6 Concerte brandemburgice, 7 concerte pentru clavecin* etc., la care se adaugă *Ofranda muzicală* şi *Arta fugii.*

Audiţii recomandate:

Georg Friedrich Haendel
- *Concerti grossi nr.1-12*
- *Muzica apelor*
- *Muzica focurilor de artificii*
- *Oratoriul Messiah*
- *Oratoriul Juda maccabeul*

Johann Sebastian Bach
- *Messa în si bemol minor*
- *Johannes Passion*
- *Matheus Passion*
- *Cantata nr.4 Christ lad in Todesbanden*
- *Concertul pentru două violine şi orchestră în re minor*
- *Concertele brandemburgice nr.1-6*
- *Suitele pentru orchestră nr.1-4*
- *Sonatele pentru flaut şi harpsichord*
- *Variaţiunile Goldberg (harpsichord)*
- *Concertul italian (harpsichord)*
- *Clavecinul bine temperat*
- *Toccata în re minor (orgă)*
- *Corale şi cantate*

Antonio Vivaldi
- *Concert pentru trompetă şi corzi*
- *Concerte pentru violină solo*
- *Concertele pentru vioară şi orchestră Anotimpurile*

Arcangelo Corelli
Concerti grossi

Henry Purcell
Opera Dido şi Aeneas
Diverse variaţiuni

Dietrich Buxtehude
Magnificat
Cantate
Muzică pentru orgă

VI. **CULTURA MUZICALĂ ÎN CLASICISM**

1. ***Caracteristici generale***

Bogăția de idei a Renaşterii, cumulată şi amplificată prin experiența barocă a făcut din Clasicism una dintre cele mai interesante epoci, prin „statura" sa intelectuală de excepție. I s-au adăugat şi cuceririle spiritului uman numite Lavoisier, Watt, Kant, Voltaire, Rousseau, Lessing, Goethe. Clasicismul a redeşteptat dorința de rigoare, de claritate, de simplitate, uitând detaliul nesemnificant, ignorând barierele religiilor şi lunga cotanie a superstițiilor. Spiritul clasic tânjea după umanismul renascentist, după interpretarea rațională a fenomenelor şi a universului din punctul de vedere şi prin prisma cunoaşterii şi înțelegerii imposibilului, nu prin explicații fanteziste. A înțeles tirania, fie şi cu aspectele ei voalate sau drapate în eleganță, a ştiut să dea deoparte jugul asupritor şi să se bucure de libertate după ce îşi probase spiritul revoluționar.

Formalismul Barocului, aşa cum fusese el statuat la curțile europene şi cu precădere la curtea plină de strălucire a Regelui Soare, devenise desuet şi sufocant în deceniile ce au urmat, lipsit fiind de suportul rafinamentului pe care îşi clădise gloria. Vestigiile pompei au căzut în auspiciile frivole, de amuzament, rămânând o decorație oarecare, fără a provoca sau sugera emoții. Era eleganță frumoasă în sine, fără profunzime, un stil galant şi elegant totodată, dar fără acoperirea emoției, a sentimentului, aşa cum propusese lecția barocă. Era totuşi un stil aparte, purtând ceva din amintirea trecutului. Şi el poartă numele de Rococo. Chiar dacă astăzi ne întrebăm cum poate fi el definit mai exact şi nu înțelegem de ce este nevoie să fie interpus barocului şi clasicismului, ascultăm, totuşi, cu plăcere *Variațiunile rococo* pentru violoncel şi orchestră de Ceaikovski şi suntem gata să cedăm admirativ în fața unui goblen realizat cu artă, cu gust aristocrat,

un gust promovat de iubirea de frumos a Franței, importat de curțile de la Postdam sau Sankt Petersburg.

În mod tacit se acceptă data de 1715 pentru începutul Rococo-ului muzical; este anul în care Bach se afla la curtea Ducelui de Weimar şi când încă nu dăduse lumii marea sa muzică. Haendel cucerea lumea operei şi, la Londra, atracția zilei se numea „opera seria" şi reînvia ceva din spiritul grec sau cel latin, iar opera buffa şi celebra „Beggar's opera" a lui John Gay stăteau să se nască; nici opera reformei, *Alcesta* de Gluck nu era departe, ea apărând pe scena istoriei muzicii la 1767 şi impunând legități de construcție cerute de acțiunea dramatică a textului, într-un stil simplu, direct, evitând formalismul şi desuetitudinea ornamentală. Vechile mitologii erau repuse pe tapet, ca forme de prezentare voalată a pasiunilor şi a problemelor omului contemporan. Compozitorii erau încă pudici. De fapt, *Alcesta* nu era o prezență singulară, un rod singular al gândirii acestui reformator al operei care a fost cavalerul Christoff Willibald Gluck. Din 1762 încoace, aria „Che faro senza Eurydice" din *Orfeo ed Eurydice* face săli pline ori de câte ori este programată în concert. Gluck a ştiut să ne facă părtaşi la durerea eroului său întrebuințând cu maximă economie materialul vocal şi instrumental. Câteva perechi de suflători – piccolo, flaut, oboi, clarinet şi fagot – la care se adaugă trompeta şi cornul, apoi trei tromboni, timpani şi corzi, aceasta este formația instrumentală. Izbitoare asemănări cu formații ale operei zilelor noastre !?!

Uşor, elegant, vaporos, spiritual şi aristocratic, răspuns sau spirit complementar tablourilor lui Watteau, Fragonard, stilul rococo a cucerit mult prin cultivarea omofoniei, prin simplitatea armonică, scurtimea frazelor şi frecvența cadențelor, prin trilurile sale şi sclipirile apogiaturilor. Deşi frazele sunt scurte, ele oferă teren propice varietății, pentru că nu cunosc astâmpăr armonic – sunt adevărate rezervoare de armonie în mişcare, putând fi asemuite artei miniaturiştilor, iar exponentul de frunte al acestui stil, atât de greu de prins şi menținut într-un clişeu este nimeni altul decât răsfățatul saloanelor, maître Couperin (1668-1733).

Tonalitatea este cea care domină cu adevărat şi care propune soluții pentru tranziția de la formele arhitecturale ale unui Baroc născut din motoricul unui motiv exaltat prin progresii. Instrumentul preferat, harpsicordul, devenit clavecin, este cel care îşi pune

amprenta pe stilul ce tocmai se naşte: pentru că sunetul durează puțin, ornamentul este soluția imediată, iar dintre ornamente, trilul sau, în orice caz, alternarea treptelor apropiate. Iar pentru că un sunet strălucitor este orbitor pe suprafețe mari, piesele au o durată redusă, sunt miniaturi. Aşadar, iată cum un instrument şi posibilitățile sale tehnice impun datele generale ale unui stil, prin care se face trecerea de la polifonia omniprezentă în Baroc la omofonia Rococo-ului.

Gustul francez şi forma miniaturală implică scurtarea motivului, o tehnică de miniatură şi, prin urmare, apelarea la mai multe motive scurte care înlocuiesc treptat monotematismul. Încetul cu încetul, în numele coerenței, al noii coerențe, se stabilesc polii de interes ai dualismului tematic, mult mai apt spre a fi memorat grație ariei tonale. Şi astfel, pe nesimțite, se face trecerea spre momentul unic al echilibrului clasic, în care toate aceste tendințe raționale se întâlnesc şi se potențează într-o creație muzicală unitară, care s-a numit *clasică* şi a dat naştere noii epoci în istoria muzicii universale.

Termenul de *clasicism* desemnează în egală măsură o noțiune estetică şi o epocă istorică culturală. Ca noțiune estetic-muzicală, clasicismul se referă la perfecțiunea prin sobrietate, echilibru, soliditate şi simplitatea limbajului muzical. Istoric vorbind, perioada este delimitată de anii 1750 şi 1830, prefigurată fiind de Baroc şi Rococo (Preclasicism).

Ceea ce aduce nou Clasicismul față de Baroc este stabilirea unor forme şi genuri clasice în domeniul *sonatei* (în 3 părți, cu Allegro de sonată specific), al *simfoniei* (în 4 părți), al *cvartetului de coarde* (în 4 părți). În forma de sonată se fixează ca principii de construcție, în perioada clasică, bitematismul, triada expoziție-dezvoltare-repriză, această formă devenind de bază pentru toate genurile camerale şi simfonice. Toată creația muzicală din această perioadă se desfăşoară în conformitate cu legea contrastului (melodic, ritmic, armonic, timbral etc.). Începând cu sonatele pentru orchestră (*simfonia*) create de Philipp Emanuel Bach, sonatele pentru pian de Muzio Clementi şi reforma operei efectuată de Christoph Willibald Gluck, prin opera *Alcesta,* evoluția clasicismului cunoaşte momente de vârf prin creația marilor personalități din cadrul şcolii vieneze: Joseph Haydn, Wofgang Amadeus Mozart şi Ludwig van Beethoven.

Simfonia a fost stabilită sub forma ei clasică de către Haydn, care a fixat şi definitivat planul formei arhitectonice; Mozart a dus genurile simfonice, prin inventivitate, la apogeu; pentru ca Beethoven să încheie triada acestor genii componistice, deschizând în acelaşi timp drumul spre romantism, prin elementele noi pe care le-a adus în muzică.

În afara celor trei personalităţi amintite, în epocă s-au înscris şi compozitori precum: Muzio Clemanti, Carl Czerny, Luigi Boccherini, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Luigi Spontini ş.a.

În istoria muzicii universale este consemnat rolul important al lui *Philipp Emanuel Bach* în realizarea formei de sonată cu două teme contrastante şi, de asemenea, rolul lui *Johann Stamitz* (1711-1757) la consolidarea formei de simfonie clasică, în trei şi apoi în patru părţi.

O contribuţie substanţială la definitivarea formelor clasice a avut-o şi fiul cel mai mic al lui J.S.Bach, *Johann Christian Bach* (1735-1782), care s-a stabilit la Londra, unde a făcut o carieră muzicală remarcabilă. Muzica sa a avut o influenţă puternică asupra lui Mozart, care a luat lecţii cu acesta în timpul călătoriei sale la Londra, în compania tatălui său.

În genul simfonic, Johann Christian Bach a adus două teme contrastante în forma părţii întâi şi cele trei secţiuni – expoziţie, dezvoltare, repriză – determinante pentru cristalizarea formei de sonată. În *Simfonia în Si bemol major* de J.Ch.Bach se pot urmări, în partea I, aceste caracteristici novatoare.

De asemenea, în *Concertul* său *pentru violă şi orchestră în re major* se disting cele trei părţi contrastante ale concertului clasic (I. Allegro; II. Andante moderato; III. Rondo – Allegro).

Desigur, însă, cei mai importanţi reprezentanţi ai clasicismului sunt cei trei mari compozitori vienezi citaţi mai sus.

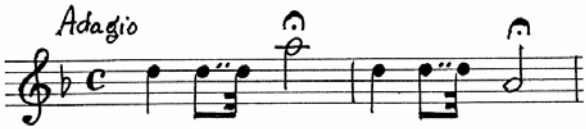
JOSEPF HAYDN (1732-1809). Născut în zona Rinului, fiu al unui rotar, a beneficiat de o educaţie muzicală începută la corul şcolii de cânt pentru copii de la Catedrala Sf.Ştefan, din Viena, completată ca autodidact cu ajutorul tratatului de Fux – *Gradus ad Parnassum*. La 19 ani scrie prima operă, dezvăluindu-şi astfel capacităţile sale componistice. Îşi petrece cea mai mare parte a vieţii la curtea prinţului Esterhazy, statutul lui fiind asemănător cu cel al servitorilor. După moartea prinţului, va merge la Londra şi la Paris, unde ia contact cu

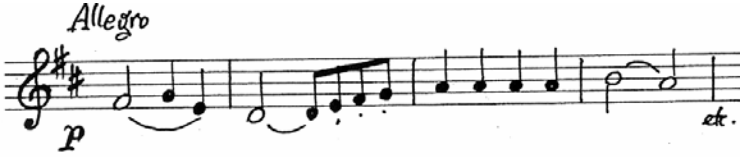
viaţa muzicală din aceste centre. În acest moment va căpăta adevărata independenţă creatoare, compoziţiile sale din această perioadă fiind cele mai realizate. Reîntors la Viena, compune ultimele sale lucrări monumentale: *Creaţiunea* şi *Anotimpurile.*

Creaţia sa cuprinde: 104 simfonii, împărţite în trei etape compoziţionale: 1) 1750-1770 – compune aproximativ 40 de simfonii ce au câte 4-5 părţi, Haydn căutându-şi drumul propriu; 2) 1770-1780 – compune aproximativ 30 de simfonii, structura acestora fiind fixată la 4 părţi, dintre care prima are două secţiuni distincte şi două teme contrastante; 3) 1780-1800 – cuprinde peste 30 de simfonii, cu un stil bine conturat. Ultimele 12 din această perioadă sunt realizate în timpul călătoriilor la Londra, fiind structurate în 4 părţi, cu una dintre ele lentă. Tot în această perioadă compune şi cele 3 sonate pentru pian, cele 6 cvartete de coarde, muzică de operă (*Orfeu ed Euridice* – operă nereprezentată). Ultimele simfonii („londoneze"), de la nr.93 la 104, împărţite în două cicluri, sunt adevărate capodopere, cele mai cunoscute sunt: *Simfonia nr.94 – Surpriza; Simfonia nr.100 – Militara; Simfonia nr.101 – Cesornicul; Simfonia nr.104 – Cimpoiul.* O altă simfonie care are o denumite ce duce cu gândul la ambianţa londoneză este *Simfonia nr.92 – Oxford,* scrisă înaintea ciclurilor londoneze, dar denumită aşa cu patru ani mai târziu de anul compunerii.

Simfonia Surpriza nr.94 în Sol major este denuită astfel după lovitura de timpan din partea a II-a, menită a trezi eventualii ascultători adormiţi, iar *Simfonia Militara nr.100 în Sol major* este denumită după marşul militar intonat de orchestră.

Ultima simfonie scrisă de Joseph Haydn, *Simfonia Cimpoiul nr.104 în Re major* are o introducere lentă, în Adagio, care nu precizează tonalitatea, oscilându-se între modul minor şi cel major. Iată motivul de început al Adagio-ului:

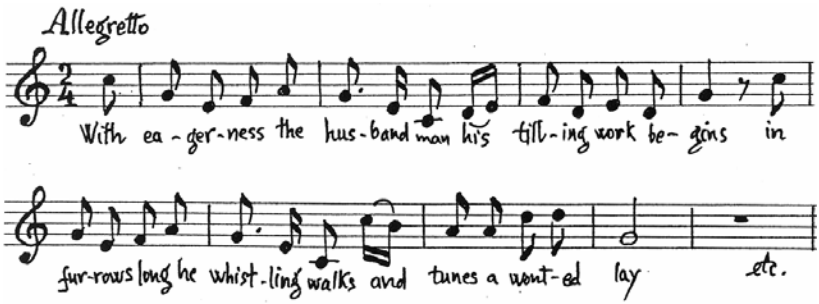
Exemplul 33

Tonalitatea Re major se stabileşte la începutul secţiunii expoziţiei de sonată, Allegro:

Exemplul 34

Haydn stabileşte numărul părţilor simfoniei la patru şi dezvoltările temelor contrastante ale formei de sonată (partea I), urmărind funcţionalitatea tonală.

Simfonismul haydnian se manifestă prin importanţa acordată orchestrei, arhitectonicii sonore stabile, echilibrate.

În domeniul muzicii vocal-simfonice, ultima perioadă a creaţiei sale înregistrează două mari oratorii: *Creaţiunea* (1798) şi *Anotimpurile* (1801).

Oratoriul *Anotimpurile* este alcătuit din patru cantate a căror bogăţie de culori orchestrale prefigurează începuturile romantismului, amintind sonorităţi ale lucrărilor lui Weber şi Wagner. Iată un fragment din aria lui Simon din *Oratoriul Anotimpurile,* integrată părţii I – *Primăvara.*

Exemplul 35

Allegretto
With ea - ger - ness the hus - band man his till - ing work be - gins in
fur - rows long he whist - ling walks and tunes a wont - ed lay
etc.

În muzica de cameră, Haydn este considerat creatorul cvartetului de coarde, căreia îi stabileşte forma şi conţinutul muzical. Introduce şi elemente novatoare, preluate de discipolii săi, precum: finalele minore ale unor lucrări concepute în tonalitate majoră, înlocuirea menuetului cu scherzouri, îndrăzneli tonale şi armonice, polifonice şi ritmice.

În domeniul concertului instrumental, deşi nu a adus contribuţii deosebite, Haydn a scris: 20 de concerte pentru pian, 21 de concerte pentru instrumente de coarde ş.a.

Haydn – date stilistice esenţiale:

Temele şi melodiile vocale aparţin mai puţin operei buffa sau stilului galant faţă de creaţiile similare ale lui Mozart. Ele respiră atât stil burghez (sobru, simplu, direct, sincer, pătrăţos, fără rafinament ori eleganţă) cât şi nuanţări folclorice, fapt vizibil mai ales în menuete.

Temele instrumentale conţin motive apte a fi tratate dezvoltător.

Forma de sonată monotematică este în topul preferinţelor, iar procedeele formale pe care Haydn le experimentează nu sunt tocmai „ca la carte". Compozitorul este interesat de dezvoltare, căreia îi încredinţează mari suprafeţe temporale, dar nu îşi propune să îşi îngrădească în vreun fel fantezia.

De regulă, textura armonică este simplă şi clară. Uneori uzează de efecte expresive care reies din utilizarea unor neaşteptate relaţii acordice, menite să contureze orizonturi depărtate faţă de arealul tonal de la care se porneşte; tocmai momentele de întoarcere sunt deosebit de expresive.

Creaţia sa a influenţat evoluţia componistică a lui Mozart şi Beethoven, până la un punct, maturitatea artistică a fiecăruia dovedindu-se creatoare în felul specific şi determinând evoluţii ulterioare ale stilului clasic spre cel romantic.

Audiţii recomandate:

Simfonia nr.92 Oxford – partea I. Adagio – Allegro spiritoso

Simfoniile nr.94 *Surpriza*, nr.98. în Mi bemol major, nr.100 *Militara*, nr.101 *Ceasornicul*, nr.102 , nr.103, nr.104 *Cimpoiul*

Concertul pentru trompetă şi orchestră, Concertul pentru violoncel şi orchestră

Cvartetele de coarde op.53 nr.1-6, op.54 nr.1-3, op.64 nr.1-6, op.71 nr.1-3, op.74 nr.1-3, op.76 nr.1-6, op.77 nr. 1-2.

Oratoriul Creaţiunea, Messa Lord Nelson

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791). Reprezentant de seamă al clasicismului vienez, descendent al unei familii de muzicieni din Salzburg, W.A.Mozart a manifestat atracţie pentru

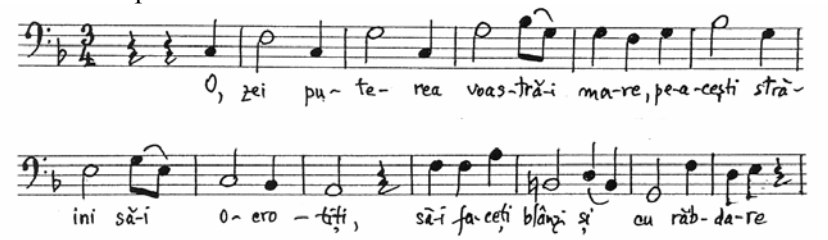
muzică de la vârsta de 3 ani. Considerat un copil minune, întreprinde turnee în marile centre muzicale, uimind întreaga asistență prin calitățile sale muzicale deosebite, etalate în planul solistic, dar şi al compoziției. La 14 ani, grație talentului şi priceperii sale, este numit capelmeister al orchestrei arhiepiscopului de Salzburg. Venind în contact cu mulți dintre compozitorii italieni contemporani lui, precum şi cu opera italiană, a studiat stilul operei seria şi buffa, stilul instrumental, precum şi cel simfonic şi cameral italian. În perioada pariziană, a compus sub influența şcolii franceze. În ultimii ani ai vieții s-a stabilit la Viena, unde a scris ultimele 6 simfonii şi *Recviemul*, lucrarea sa cu un puternic caracter filosofic.

Creația sa cuprinde : 41 de simfonii, *Recviemul* (lucrare vocal-simfonică), concerte instrumentale pentru diferite instrumente soliste şi orchestră, muzică de cameră.

Creația de operă. Prima operă matură este *Idomeneo, re di Creta*, reprezentată în premieră în ianuarie 1781. În anul următor are loc premiera operei *Răpirea din serai*, ce a stârnit o mare polemică. În 1786 are loc premiera operei *Nunta lui Figaro*, pe un libret aparținând lui Lorenzo da Ponte, după comedia cu acelaşi titlu a lui Beaumarchais. Primită relativ bine de public, opera este reprezentată de 9 ori la Viena, fiind reluată în 1787 la Praga cu un şi mai mare succes.

Revenit la Viena, scrie opera *Don Giovanni*, premiera acesteia având loc la Praga, în octombrie 1787. Doi ani mai târziu, Mozart primeşte din partea curții imperiale vieneze comanda unei opere pentru viitorul carnaval, el compunând *Cosi fan tutte*, prezentată în ianuarie 1790. Anul 1791 îl află pe Mozart lucrând la două proiecte: opera *Flautul fermecat,* pe un libret de E. Schikaneder, iar la începutul lunii august a aceluiaşi an, teatrul național din Praga i-a comandat o operă seria pe subiectul impus al *Clemenței lui Tito,* dedicată serbărilor încoronării lui Leopold al II-lea ca rege al Boemiei. Pentru că timpul era foarte scurt, la redactarea recitativelor a fost ajutat de un elev al său cu care avea să lucreze câteva luni mai târziu şi *Recviemul.* La 30 septembrie 1791, *Flautul fermecat* avea să vadă luminile rampei pentru prima dată, la Viena, Schikaneder interpretând chiar rolul lui Papageno. Opera a repurtat un adevărat succes. Iată un fragment din aria lui Sarastro, a operei *Flautul fermecat:*

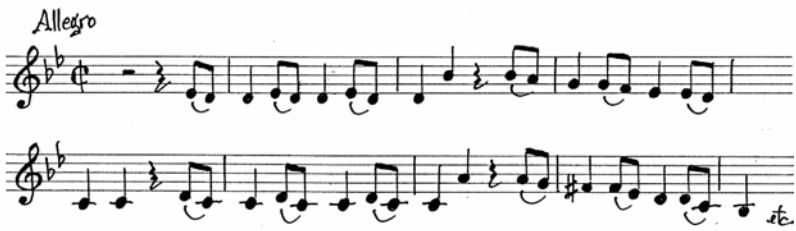
Exemplul 36



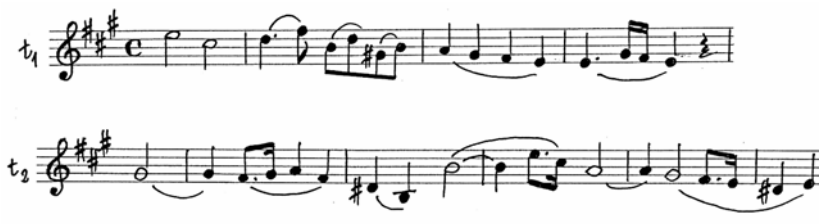
Mozart nu a mai apucat să se bucure de succesul acestei opere, pentru că s-a stins din viaţă la 5 decembrie 1791. A murit sărac, evenimentul fiind trecut sub tăcere, trupul fiindu-i înmormântat într-o groapă comună.

Creaţia simfonică cuprinde 41 de simfonii, ultimele 3 fiind adevărate capodopere ale genului clasic. Mozart acorda o importanţă deosebită alegerii tonalităţilor, care sunt în strânsă legătură cu conţinutul tematic.

Simfonia nr.4o, în sol minor este alcătuită din 4 părţi, pe formula clasică: I. Allegro molto – sonată; II. Andante – sonată; III. Allegretto – menuet cu trio; IV. Allegro assai – sonată. Tema părţii I este foarte cunoscută, în sec. XX fiind prezentată şi în prelucrări moderne. Linia melodică a acestei teme este următoarea:

Exemplul 37

Concertele pentru diferite instrumente şi orchestră (spre exemplu – 28 de concerte pentru pian şi 7 pentru vioară) au un spirit improvizatoric deosebit, rolul solistului fiind mult mai mare decât la Haydn. De asemenea, există o bogăţie melodică izvorâtă din cântecul popular, iar tratarea armonică este deosebit de clară. Mozart este cel care stabileşte şi notează în partitură locul şi conţinutul *cadenţelor*

solistice. Forma concertului este bine stabilită la trei părți: I. Allegro – în formă de sonată cu cadența înainte de Coda; II. Adagio (Andante) – în formă de lied; III. Allegro (Presto) – în formă de sonată, rondo sau variațiuni, uneori cu o cadență solistică suplementară. Iată tema părții I a *Concertului pentru pian şi orchestră în La major:*

Exemplul 38

Toată creația mozartiană, indiferent de gen, reprezintă o individualitate creatoare unică, un limbaj muzical sincer, ce trădează originalitatea şi reînnoirea aproape permanentă a inspirației sale prin acuitatea unei sensibilități extraordinare. Contrar lui Haydn, adevărat magician al muzicii instrumentale, Mozart găseşte în teatrul liric expresia cea mai directă şi pură a geniului său muzical, dramaturgia fiind una din trăsăturile de bază ale stilului său componistic.

Mozart – trăsături stilistice:

Temele respiră din plin aerul galant al operelor comice italiene, aer elegant, de curte.

Allegro de sonată uzează de grupuri tematice contrastante în secțiunea expozitivă: primele – viguroase, cu aspect de marş, în caracter instrumental evident, deseori cu acorduri dau figurații pe baze acordice, cele secunde – lirice, cu elansări cromatice şi chiar nuanțe de patetism.

Cu excepția ultimelor trei simfonii, nr.39, nr.4o şi nr.41, secțiunile dezvoltătoare din allegro-urile de sonată ale lui Mozart sunt scurte şi par a nu fi explorat în mod exhaustiv resursele tematice, aşa cum este cazul la Haydn. Materialul muzical curge logic, fără breack-uri, fără surprize sau tăceri provocatoare.

Armonia este şi ea simplă, deşi spre sfârşitul vieții a dezvoltat o adevărată „poetică a cromatismului" în care sunt antrenate nuanțe minore. Iubea procedeul minorizării unui pasaj abia expus în major, ca pentru a-i întuneca atmosfera: omonima minoră nu este neglijată.

Sonoritatea orchestrei mozartiene este mai mică decât cea a orchestrei haydniene, Mozart preferând acompaniamentul armonic difuz, în vreme ce Haydn preferă afirmările pline, ritmic susținute. Mozart are o adevărată pasiune pentru clarinet, instrument a cărui culoare o exploatează şi solistic şi în ansambluri, în timp ce pentru Haydn sonoritatea acestuia putea fi lesne omisă în favoarea oboiului sau a fagotului.

Audiții recomandate:

Simfoniile nr.29 în La major KV. 201, nr.34 în Do major KV.338, nr.35 în Do major Haffner KV.385, nr.36 în Do major Linz KV.425, nr.38 în Re major Praga KV 504, trilogia finală.

Concertele pentru pian (nr.9 în Mi bemol major KV 271, nr.14 în Mi bemol major KV449, nr.20 în re minor KV 466, nr.21 în Do major KV 467, nr.23 în La major KV.488, nr.24 în do minor KV 491.

Concertele pentru vioară nr.4 în Re major KV 218, nr.5 în La major KV219.

Simfonia concertantă pentru violină şi violă în Mi bemol major KV 364

Simfonia concertantă pt. suflători în Mi bemol major KV 297 b

Concert pentru fagot în Si bemol major KV 191

Concertele pentru flaut KV 313, 314, 315

Concert pentru corn (francez) în Mi bemol major KV 495

Concert pentru clarinet în La major KV 622

Cvartetele de coarde nr.15 în re minor KV 421, nr.19 în Do major KV 465, nr.20 în Re major KV 499

Cvintet de coarde în Sol major KV 516

Sonata pentru două piane în Re major KV 488

Sonata pentru violină şi pian în Si bemol major KV 454

Cvartet cu pian în Sol major KV 478 şi în Mi bemol major KV 495

Serenada pentru 13 instrumente de suflat în Si bemol major KV 361, Eine Kleine Nachtmusik KV 525

Messa în do minor KV 42, Messa Requiem în re minor KV626

Operele: *Nunta lui Figaro KV 492, Don Giovanni KV 527, Cosi fan tutte KV 588, Die Zauberflote KV 620*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) este un compozitor german ai cărui strămoşi provin din Belgia, particula „van" neavând nici o semnificaţie nobiliară. Primul Beethoven muzician s-a născut la Malines în 1712, fiind cunoscut sub numele de „Ludwig cel bătrân". Acesta s-a stabilit la Bonn ca Hofmusikus al prinţului arhiepiscop Johann, singurul său copil rămas în viaţă urmându-i ca tenor la capela princiară. Acesta a fost tatăl micului Ludwig, al doilea dintre cei trei copii ai familiei, născut în decembrie 1770, într-o locuinţă modestă din Bonn.

Micul Ludwig a primit primele noţiuni muzicale de la nişte „maeştri de ocazie", colegi ai tatălui său. Primul său profesor adevărat a fost Ch. Gottlieb Neefe, sub autoritatea căruia Beethoven a făcut progrese importante, fapt ce i-a adus, la numai 12 ani, numirea ca organist al curţii. Foarte repede, el şi-a impus talentul, obţinând o călătorie de studii la Viena, din partea prinţului elector. Aici, Beethoven s-a întâlnit cu Mozart, pe care însă îl găseşte bolnav, absorbit de compunerea operei *Don Giovanni.*

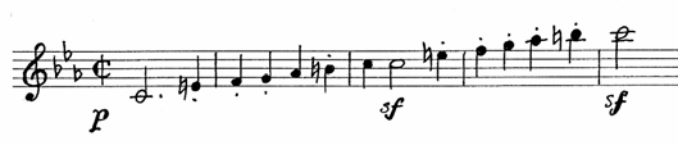
Din 1790 datează primele partituri, care sunt destul de convenţionale, dar printre ale căror stângăcii se întrevede genialitatea viitorului muzician. Haydn l-a remarcat şi l-a invitat să facă studii susţinute de compoziţie, prilej cu care pleacă din nou la Viena, unde s-a stabilit până la sfârşitul vieţii. Curând, personalitatea muzicală îi va fi pusă în valoare de virtuozitatea pianistică excepţională,remarcată într-unul din primele sale concerte vieneze, din 1795, când a interpretat un concert de Mozart, ale cărui cadenţe au fost compuse ad-hoc de către Beethoven.

Odată cu *Sonatele pentru pian op.7* şi *op.10*, compuse între 1796-1798, şi în special cu cea în Re major, Beethoven s-a remarcat prin modernitatea scriiturii, prin asimetrii şi o forţă dramatică uriaşă. *Sonata op.13 Patetica,* urmată de *op.26* şi *op.27,* aduc elemente noi la nivelul dualismului tematic şi al dezvoltărilor.

Sonata pentru pian nr.13 în do minor este scrisă în anul 1798 şi a fost dedicată prinţului Karl von Lichnowsky, iar denumirea de *Patetica* i-a fost dată chiar de Beethoven. Lucrarea este structurată în trei părţi, cu o introducere în *Grave:*

Exemplul 39

Tema Allegro-ului de sonată are un mers ascendent, în crescendo:

Exemplul 40

Celelalte părți: II. *Adagio cantabile* este scrisă în fa minor; III. *Rondo-Allegro* este scrisă în do minor, conform formei clasice a sonatei, dar caracterul patetic trimite cu gândul la o expresivitate romantică.

Sonata pentru pian op.26, compusă între anii 1799-1800, este cunoscută şi sub numele de *Sonata cu marş funebru.* Este structurată în patru părți, prima fiind un *Andante con variazioni* (în La bemol major), pe tema:

Exemplul 41

Partea a II-a este un scherzo – *Allegro molto*, partea a III-a este acel faimos *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso,* iar partea a IV-a aduce un nou *Allegro*.

La *op.27,* figurează două sonate: *nr.1 în Mi bemol major*, structurată tot în patru părți (Allegro molto vivace; Adagio con espressione; Allegro vivace; Presto) şi *nr.2 în do diez minor,* cunoscută sub titlul *Sonata lunii.* A fost compusă în anul 1801 şi este dedicată contesei Giulietta Guicciardi. Cele trei părți sunt I. *Adagio sostenuto*; II. *Allegretto* (în Re bemol major) – un scherzo; III. *Presto agitato* (în do diez minor).

Potențialul expresiv al pianului în concepția beethoveniană s-a materializat în cele 32 de sonate destinate acestui instrument, lucrări de factură diferențiată, pe o scală ce urcă de la intim la eroic şi care se întinde de-a lungul întregii sale activități creatoare, pornind de la un tip de sonată ce reactivează moştenirea haydniană şi mozartiană: trei sau patru mişcări, sonorități transparente, difuzare armonică prin intermediul figurațiilor – cu alte cuvinte o transpunere la instrumentul solist a principiilor cunoscute ale simfoniei clasice; în perioadele următoare ale creației sale, sonoritatea devine mai fermă, mai personală, iar posibilitățile instrumentale sunt tot mai exploatate, inclusiv acel idiom de nou acompaniament constând în figurații pe traseu tematic, cu textură polifonă. Apelarea la jocul contrastelor între energica răbufnire din partea întâi şi meditativul aproape static al mişcării secunde devine o regulă.

Gândirea sa novatoare s-a manifestat nu numai în domeniul instrumental, ci şi în acela al creației simfonice. Cele 9 simfonii reprezintă adevărate capodopere ale genului clasic, prin ele Beethoven definindu-şi stilul şi deschizând drumul către muzica cu program şi cea romantică.

S-ar mai cere evidențiată şi calitatea ideilor beethoveniene, capacitatea lor de chemare, de coagulare a energiei, fie în ipostaze eroice, fie în cele patetice: temele sale spun ceva, nu te lasă indiferent, sunt încărcate de un nobil simbolism. Masa sonoră este totdeuna plină, apoape pe punctul de a fi opacă, iar Beethoven jonglează la propriu cu posibilitățile tehnice ale instrumentelor, cerând maximum de expresivitate în condițiile exersării registrelor extreme. Mai mult chiar, el apelează la instrumente până atunci ignorate în pactica simfonică: piccolo, trombonii, contrafagotul.

Umorul este o altă componentă a stilului său, deseori un umor robust, sănătos, pe linia celui haydnian, precum se detectează în muzica de cameră, în simfoniile a opta, a şasea sau a cincea şi chiar în măsurile de început din finalul primei sale simfonii.

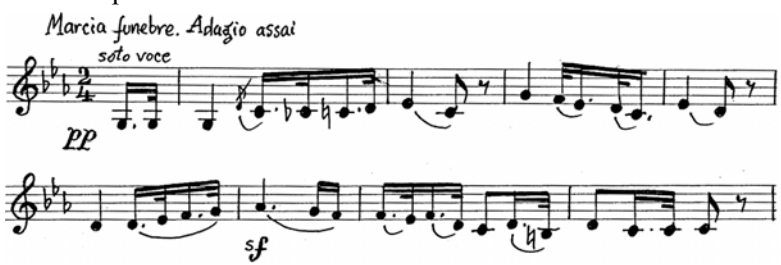
Cele 9 simfonii au fost compuse între anii 1799-1823. *Simfonia I în Do major* şi *Simfonia a II-a în Re major* nu ies din tiparele clasice şi amintesc, într-o oarecare măsură, creațiile mozartiene sau haydniene.

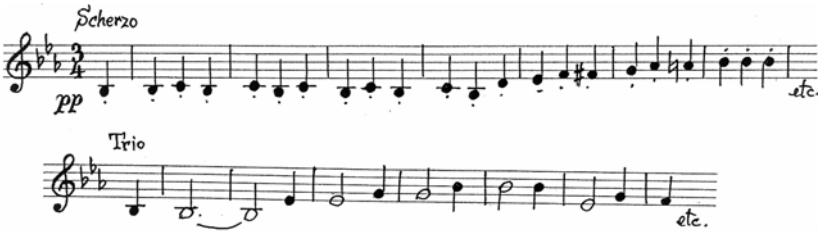
Simfonia nr.1 în Do major op.26 este structurată în patru părți: Prima parte – Adagio molto – Allegro con brio are formă de sonată cu

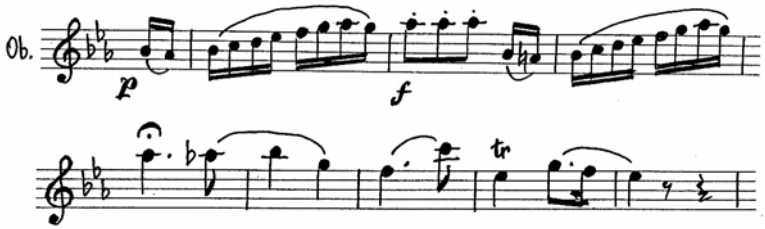
o introducere, în care repetarea acordurilor cu septimă mică joacă rolul de tensionare, anticipând acordul de început al allegro-ului. Partea a doua are asemănări cu mişcarea corespondentă din a 40-a simfonie mozartiană, dar este mai puţin resemnată. Aspecte ale simplităţii tipic haydniene transpar aici, în această formă de allegro de sonată în care tema a doua conţine surprinzătoare asemănăre cu prima, fiind un fel de dezvoltare a acesteia. Dezvoltarea este tradiţională, repriza în care gamele aproape „obligato" traversează partida de violoncel şi o coda cu accente dezvoltătoare încheie totul într-o atmosferă de pace. Mişcarea a treia este un menuet atipic în allegro molto vivace, mai degrabă scherzo, în accepţiunea haydniană, şi al cărui trio utilizează acorduri la suflătorii de lemn în alternanţă cu game la corzi. Finalul aduce note de umor şi bună dispoziţie, utilizând cu măiestrie sincopa în concluzia primului segment formal ca şi în dezvoltare.

Aceste simfonii de tinereţe ale lei Beethoven sunt urmate de seria simfoniilor în care personalitatea compozitorului se manifestă plenar.

Simfonia a III-a „Eroica", în Mi bemol major a fost terminată în anul 1804. Iniţial a fost dedicată lui Bonaparte, dar decepţia produsă de revoluţionarul care se proclamase împărat l-a făcut pe Beethoven să schimbe dedicaţia, iar pe coperta partiturii din 1806 se poate citi: „Simfonia Eroica composta per festigiare il souvenire di un grand'uomo…". Această simfonie reprezintă pentru creaţia beethoveniană, ca şi pentru întreaga epocă respectivă, un moment de răscruce. Complexitatea materialului sonor şi a formei în sine, bogăţia melodică, ritmică, armonică şi timbrală, dublate de o mare sensibilitate şi expresivitate muzicală, dezvăluie personalitatea copleşitoare a compozitorului care va fi denumit „Titanul". Simfonia este structurată, pe formula clasică, în patru părţi, numai că partea a II-a este un *Marş funebru,* noutate în construcţia grandioasă a simfoniei. Iată tema acestui marş:

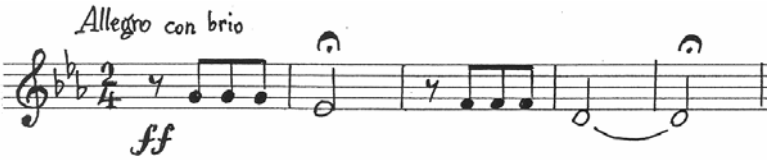
Exemplul 42

Partea a III-a este un scherzo în mişcare *Allegro vivace*, în formă tripartită (ABA) – scherzo-trio-scherzo da capo. Iată tema scherzo-ului:

Exemplul 43

Partea a IV-a, *Finale.Allegro molto* are formă de variaţiuni, iar tema de dans german este expusă la oboi:

Exemplul 44

Simfonia a IV-a în Si bemol major a fost compusă în 1806 şi este structurată în patru părţi. Partea a III-a, deşi are indicaţia de *Menuetto,* se prezintă cu un caracter de scherzo, ţinând seama de tempo-ul Allegro vivace, de construcţia temelor melodice şi de forma lărgită cu trio-ul reluat.

Simfonia a V-a în do minor, datată 1805, este poate cea mai cunoscută din creaţia beethoveniană şi se mai munește *Simfonia destinului,* titlu sugerat de motivul ritmico-melodic cu care se deschide prima parte a simfoniei, asemenea unei implacabile „bătăi" a destinului.

Exemplul 45



Prima mişcare, deosebit de concentrată, se bazează pe acest motto de patru sunete, ce înregistrează o creştere ascendentă, aproape piramidală, iar semicadența ce va urma este plină de forță; tema-motto domină şi dezvoltarea şi reptiza, moment în care intervin două interesante schimbări față de expoziție: o scurtă cadență la oboi, de expresie lirică şi trecerea sunetelor-semnal de la corn la fagot, coda are natură dezvoltătoare. Deoarece întreaga mişcare a simfoniei este deosebit de scurtă şi de concentrată ca expresie, de regulă, expoziția este repetată în diverse versiuni interpretative. Mişcarea a doua, *Andante con motto*, este o suită de variațiuni pe două teme, în La bemol major. O primă temă, lirică, de opt măsuri, este adusă prin unisonul violei şi al violoncelului; ce-a de-a doua jumătate a temei serveşte drept tranziție pentru tema următoare, modelată pe un motiv tipic expunerii la corn, urmat de o cadență decisivă, încredințată întregii orchestre. Relația tonală implică direcționarea tonică-dominantă. Partea a treia a simfoniei, în ciuda începutului cvasicețos, este un scherzo de tip grotesc, pe cunoscuta tipologie cu trio median. Sunt întrebuințate pe parcurs efecte de ecou sau pizzicato, ca şi de crescendo magnific în final. Ultima mişcare este un veritabil imn triumfal în forma clasică de allegro de sonată, pe nu mai puțin de patru indici tematici, cu pregnanță ritmică sau coloristică, în care se simt intonații de coral, de fanfară sau remember tematic al motto-ului primei părți, devenit motto al întregului ciclu simfonic. Pentru strălucire, Beethoven apelează aici la trei tromboni, un contrafagot şi un piccolo, ceea ce conferă un aer majestuos, mai ales dacă ne raportăm la faptul îndeobşte cunoscut al vremii că trombonii nu erau utilizați în simfonie, ci mai ales în muzica destinată a fi interpretată în biserică, sporind astfel senzația de măreție. Revenirea motto-ului tematic în final este un procedeu care asigură unitatea întregului ciclu simfonic şi pe care îl vor prelua mulți compozitori romantici.

Simfonia a VI-a în Fa major Pastorala, scrisă în 1808, este extrem de diferită de cea precedentă, am putea spune chiar la polul opus, o ipostază contemplativă, lirică a vigorii, eroicului şi concentrării. De altfel, aşa cum apreciază toți comentatorii şi cum este lesne observabil, toate simfoniile cu număr par ale lui Beethoven respiră din plin lirismul, calmul, expozitivul senin. În plus, *Simfonia nr.6* pare a avea o înclinare programatică prin picturalul ei extrem.

Simfonia se structurează în cinci părți, fiecare parte fiind introdusă de o indicație cu conținut literar (poematic). Partea I – *Allegro ma non troppo* - este însoțită de moto-ul „Sentimente de bucurie trezite de sosirea la țară". Partea a II-a – *Andante molto mosso* - poartă titlul *Scenă la pârâu* pare a reînvia chemările păsărilor şi susurul apei prin imitativul prezent permanent, asimilat perfect în densitatea sonoră a muzicii. Partea a III-a – *Allegro – Bucuria dansului popular* la o veselă reuniune țărănească este un scherzo plin de umor, în care timbrul fagotului ține loc de fanfară sătească. Trezirea dansului este scopul acestei mişcări, în al cărei Trio soundul rustic se accentuează, urmat fiind de o drastică scurtare a Scherzo-ului, fapt ce dinamizează expresia, pregătind tensiunea unei furtuni, tensiune ce tocmai începe să se instaleze. Partea a IV-a – *Vijelie. Furtună* se leagă de partea anterioară, însemnând destrămarea petrecerii populare din mijlocul naturii. Ultima mişcare, *Cântec de păstor* încheie simfonia într-o mişcare *Allegretto*, senină şi optimistă, în tonalitatea Fa major.

Simfonia a VII-a în La major (1812) începe cu o introducere *Poco sostenuto*, după care tema principală (*Vivace*) deschide forma de sonată. Partea a II-a – *Allegretto* – sugerează marşul unor pelerini, un crescendo şi un decrescendo devenit celebru în istoria muzicii. Partea a III-a – *Presto* – reprezintă o formă specială în economia simfoniei, de formulă tripentapartită – scherzo,trio,scherzo,trio,scherzo. Pentru atmosfera ei antrenantă, ritmată, care se continuă şi în partea a IV-a – *Allegro con brio*, Wagner a denumit simfonia *Apoteoza dansului*. Această simfonie este deosebit de accesibilă şi de apreciată de public.

Simfonia a VIII-a în Fa major, scrisă în acelaşi an cu cea de-a VII-a, este numită *Mica simfonie,* pentru dimensiunile sale mai restrânse, în raport cu celelalte simfonii beethoveniene. Partea I – *Allegro vivace con brio*; partea a II-a – *Allegretto scherzando*; partea a III-a – *Tempo di Menuetto* şi partea a IV-a – *Allegro vivace* dau simfoniei un caracter vioi, antrenant, cu o expresie sintetică şi senină. Menuetul cu trio pare a fi un corespondent al celui din prima sa simfonie, iar finalul, din nou un moment impregnat de umor, readuce reperele unui allegro de sonată, gândit ca elogiu al unității, atât la nivelul acestei ultime părți, cât şi la cel al întregului ciclu simfonic.

Simfonia a IX-a în re minor reprezintă apogeul simfonismului beethovenian şi totodată o vastă deschidere spre formele ample şi

expresivitatea romantică, în relație cu lirica universală. Amplificarea părții a IV-a, în care intervin soliști vocali şi cor, imprimă simfoniei un caracter monumental. Succesiunea părților este următoarea: I. *Allegro ma non tropo,un poco maestoso;* II. *Molto vivace;* III. *Adagio molto e cantabile;* IV. *Presto-Allegro assai- Andante -Allegro energico.* Partea a treia introduce o mişcare lentă în locul mişcării de menuet sau scherzo. Scrisă în forma unei teme cu variațiuni, această parte este o pagină celebră în creația beethoveniană. Fiecare din primele trei mişcări impune o filosofie a vieții în care soarta pare a juca cel mai important rol, soarta privită ca partener şi stăpân totodată al vieții omului. Partea întâi, cea care pune în lumină această problematică, este urmată de a doua, o degajare de energie, de forță creatoare a vieții, iar cea de-a treia parte este un moment de exaltare mistică, de sublimă contemplație. Totul este perfect echilibrat şi proporționat, spre a conduce la marele final cu soliști şi cor, scris pe versurile *Odei bucuriei* a lui Schiller. Se observă că Beethoven a pregătit îndelung această explozie nemaiîntâlnită până la el: pregătirea a fost de aşa natură concepută încât mometul pare nu doar pregătit, ci aşteptat ca inevitabil. Sensul coralului, de fapt al variațiunilor corale precedate de o semnificativă introducere, este profund, cu reverberații umane. Beethoven utilizează aici, ca şi în finalul Simfoniei nr.5, un amplu aparat orchestral. Prin dimensiunile sale, partea a IV-a este o simfonie în sine.

Un gen în care Beethoven a creat, de asemenea, capodopere, este genul concertant. Cele 5 *Concerte pentru pian şi orchestră,* ultimul fiind denumit *Imperialul* şi *Concertul pentru vioară şi orchestră op.61* sunt renumite în literatura concertantă, fiind interpretate de cei mai mari pianişti şi violonişti ai ultimelor secole muzicale. Ultimele două concerte pentru pian şi cel pentru vioară şi orchestră sunt cel mai frecvent cântate, considerate fiind piese de rezistență ale repertoriului concertant, deşi ca formă respectă multe din principiile deja puse în pagină de către Mozart. Din punctul de vedere al dezvoltării simfonice a ideilor muzicale ele trădează spiritul beethovenian, fiind mai degrabă simfonii cu un solo „obbligato". De asemenea, în aceeaşi ordine de idei cu principiile dezvoltării simfonice, şi partea solistică – fie că este vorba de pian, vioară sau alt instrument – se distinge prin excelenta punere în pagină a solistului, printr-o partitură de mare strălucire, expresivitate şi grad de dificultate tehnică. Ca aspect

particular, trebuie notată şi introducerea pianistică dinaintea expunerii orchestrale, existentă – în dimensiuni diferite – în concertele nr.4 şi nr.5 pentru pian şi orchestră, iar ca o altă caracteristică a aceloraşi concerte, mişcările lor mediane şi finalul sunt legate printr-un pasaj ce denotă abilitatea solistului de a media trecerea dintr-un univers expresiv în altul; pentru că Beethoven nu înțelege să lase nimic la voia întâmplării, el compune propriile cadențe, nelăsând la latitudinea, fantezia şi la spiritul improvizatoric al interpretului nici un moment al derulării muzicale.

Genul cameral este şi el acoperit cu brio prin sonatele de pian, de vioară şi pian, dar mai ales prin *Cvartetele de coarde*, sinteze de gândire muzicală şi reflexii filosofice ale dilemelor existențiale beethoveniene. Cu fiecare cvartet de coarde, Beethoven îmbogăţeşte patrimoniul muzicii universale şi face demonstrația spiritualității intrinseci a muzicii.

Muzicologii împart *creația* sa în mai multe etape: 1) **până în 1802** – perioada în care este legat de tradiția clasică. Trecerea spre următoarea etapă este marcată simbolic de „Testamentul de la Heiligenstadt". În această perioadă se includ primele 2 simfonii (op.21, op.36), primele 3 concerte pentru pian (op.15, op.19, op.37), cvartetele de coarde op.18, triourile cu pian op.1, op.11, aproximativ o treime din numărul sonatelor pentru pian (până la op.26), sonatele pentru vioară şi pian (op.12, op.23, op.24) şi sonatele pentru violoncel şi pian (op.5, op.7); 2) **între anii 1802 –1814 –** echivalentă perioadelor medii ale lui Haydn şi Mozart, datorate aşa-numitei „crize subiective" în creația şi curentul preromantic *Sturm und Drang*. Aduce o anumită maturizare şi individualizare a conținutului muzical, aprofundarea polifoniei (vizibilă în arhitecturile muzicale) şi tendința spre programatism (manifestată în lucrări precum Simfonia *Pastorala* sau Sonata *Les Adieux*). În această perioadă, Beethoven scrie simfoniile 3-8 (op.55,60,67,68,92,93), ultimele 2 concerte pentru pian (op.58,73), *Fantezia pentru pian, cor şi orchestră op.80, Concertul pentru vioară şi orchestră op.61, Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră op.56,* cvartetele op.59, 74, 95, triourile cu pian op.70,97, 6 melodii op.98, sonatele pentru pian (până la op.90), Sonata *Kreutzer* pentru vioară şi pian op.47, *Sonata pentru pian şi violoncel* op.69, opera *Fidelio*, uverturile *Coriolan* şi *Egmont*; 3) **între**

anii 1814-1827 – perioada marchează apogeul creației, deschizând noua epocă a romantismului muzical, fapt vizibil în diversitatea formelor muzicale, în densitatea contrapunctului şi în originalitatea armonică. Capodoperele finale sunt *Simfonia a IX-a op.125*, ultimele cvartete de coarde (op.127,130,131,132,133,135), ultimele sonate pentru pian, *Variațiunile Diabelli op.120 pentru pian, Sonatele pentru pian şi violoncel op.102, Missa solemnis op.123*.

Încă două lucrări, singulare în creația lui Beethoven – *Missa solemnis* şi opera *Fidelio,* întregesc tabloul complex şi impresionant al lucrărilor cu care „Titanul" a intrat în istoria muzicii universale. Personalitate puternică, de o mare complexitate şi de o trăire ardentă, Beethoven face parte în aceeaşi măsură din epoca numită clasică, dar şi din cea romantică, pe care a anticipat-o şi a pregătit-o, multe dintre inovațiile sale muzicale fiind preluate de compozitorii Romantismului.

Audiții recomandate:

Simfoniile nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Concertul pentru vioară şi orchestră op.61
Concertele pentru pian şi orchestră nr.1, 2, 3, 4, 5
Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră op.56
Ultimele cvartete de coarde op.127, 130, 131, 132, 133, 135
Uverturile Coriolan, Egmont
Opera Fidelio
Missa solemnis
Sonata Kreutzer pentru vioară şi pian op.47
Sonata pentru pian op.13
Sonata pentru pian op.26
Sonatele pentru pian op.27

VII. **CULTURA MUZICALĂ ÎN ROMANTISM**

1. ***Trăsături generale ale Romantismului muzical***

Termen ce desemnează, asemenea clasicismului, o noțiune estetică şi o epocă istorică în evoluția artelor, romantismul, din punct de vedere muzical, derivă din curentul omonim născut în literatură şi prefigurat de Victor Hugo în prefața dramei *Cromwell.* Apărând ca o reacție la rigurozitatea clasică, romantismul introduce în muzică trăirea umană, predispoziția pentru liric, fantastic, pasional, melancolic, trăiri zugrăvite cu o mare libertate de expresie. Tematica abordată este cu predilecție legată de mitologia greacă, incursiunile idealizate în trecutul istoric al Orientului (în special în perioada Evului Mediu), exotismul şi fantasticul. În această perioadă, compozitorii nu inventează noi structuri formale, ci le exacerbează pe cele existente, făcând ca materialul sonor să urmeze linia sentimentelor, a literaturii, elemente care vor forma „programul" multora dintre lucrările compuse atunci. Din acest punct de vedere, romantismul „nu se defineşte ca un stil, ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit" (W.G.Berger – *Muzica simfonică romantică. Ghid,* vol.II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971).

Elementele muzicii romantice apăruseră deja în ultimele opusuri ale lui Ludwig van Beethoven. Cel care a făcut exegeza lucrărilor lui Beethoven la începutul sec. al XIX-lea, E.T.A. Hoffmann, a pus bazele terminologiei romantice în sfera muzicii, demonstrând atât caracterul romantic al opusurilor beethoveniene, cât şi al limbajului muzical.

Gândirea estetică romantică stabileşte principiile definitorii şi pentru arta sunetelor. Muzicianul romantic este unul perfect integrat condițiilor sociale, un militant activ pentru triumful principiilor progresiste, rolul său fiind unul activ. Legat de creatorii din domeniul

literaturii şi plasticii, muzicienii din această perioadă au fost angrenaţi într-o mare mişcare ideologică şi estetică, care a făcut ca romantismul muzical să fie una dintre cele mai interesante şi complexe forme de afirmare a climatului epocii respective. Compozitorul, interpretul, criticul muzical apar în aceste condiţii ca o expresie a umanismului. Elementele de limbaj muzical se transformă şi ele în concordanţă cu noua ideologie romantică.

Melodia devine mai suplă, mai sinuoasă, cu o desfăşurare liberă, îmbrăcând aspecte diverse (teme largi, generoase, motive scurte, dramatice, teme-imagine). Fără îndoială, natura unei astfel de melodii este legată de imperativele comunicării unui program, plasticitatea şi sugestivitatea fiind în directă corespondenţă cu o imagine sau cu o idee. La această schimbare a structurii sale, un aport deosebit a avut pătrunderea în muzica profesionistă a cântecului popular, cu toate intonaţiile şi ritmurile sale specifice, fapt ce a implicat o desfăşurare liberă (improvizatorică) a discursului muzical. Ca o consecinţă a conţinutului emoţional al muzicii romantice, apare eliberarea melodiei de rigorile modulaţiilor şi înlănţuirilor armonice clasice, mergându-se spre o abundenţă cromatică. Un lucru de remarcat este şi relaţia de interdependenţă între text şi muzică, tradusă nu numai prin creaţia vocală, ci şi prin consecinţele melodiei cântate de voce asupra melodiei instrumentale.

Ritmica suferă şi ea o emancipare în sensul modificării schemelor simetrice, a accentelor şi a formulelor combinate. Din acest punct de vedere, exprimările ritmice diferenţiază prin specific culturile naţionale.

Armonia nu părăseşte în esenţă tiparele clasice, procedeele armonice complicându-se pentru a reda tumultul sentimentelor. Trisonul clasic este alterat, intervin modulaţii neaşteptate, există o alternare a modurilor majore şi minore, precum şi o largă deschidere spre asimilarea modalismului de tip popular.

Foarte interesantă, în această perioadă, este redimensionarea formelor şi genurilor muzicale adoptate de către romantici. În timp ce în clasicism exista o tendinţă de universalizare a genurilor (exemplul cel mai elocvent îl oferă creaţia mozartiană), în perioada romantică se observă o restrângere la unul sau câteva genuri. Procedeul variaţional este elementul dominant în epocă, îmbrăcând aspecte ce ţin de ornamentaţie decorativă şi de aplicarea sa în modul de exprimare

dramatică ce are la bază un program literar. Mai târziu, se observă, ca o consecință directă, utilizarea leit-motivelor şi a construcției ciclice. De asemenea, se observă o preocupare permanentă a compozitorilor de a crea lucrări în forme aparent libere, menite să îngăduie orice inovație de construcție, corespunzătoare căutărilor expresive.

Orchestrația cunoaşte şi ea o evoluție, pornind de la perfecționarea tehnicii de construcție a instrumentelor. Marii compozitori romantici au experimentat noi combinații timbrale, menite să tălmăcească sensurile poetice şi sentimentele. Rezultatul este crearea unei orchestre mari, capabile să realizeze orice efect sonor în dimensiuni grandioase. Se amplifică aparatul orchestral, compartimentul corzilor, dar mai ales cele ale alămurilor şi percuției, mai puțin folosite în clasicism.

Genurile muzicale care au excelat în perioada romantică sunt simfonia, concertul instrumental, poemul simfonic, uvertura, genurile miniaturale de cameră, opera.

Simfonia romantică porneşte de la un program. Hector Berlioz a fost cel care, prin intermediul *Simfoniei fantastice* (1830) a dat fiecărei părți un titlu, urmărind ideea de la care a pornit, legând părțile prin introducerea temei fixe. Acest mod compozițional va duce spre sfârşitul secolului la apariția principiului ciclic. De asemenea, tot lui Berlioz îi datorăm denumirea părților drept scene (*Romeo şi Julieta).*

Poemul simfonic este una dintre creațiile reprezentative pentru epoca romantică, pornind de la un program literar, descris de-a lungul întregului discurs muzical monopartit. Franz Liszt este unul dintre reprezentanții de seamă ai acestul gen.

Concertul instrumental aduce față de tiparul concertului clasic momentele de virtuozitate, cadențele înscrise în partitură. De asemenea, se face, uneori, o legătură între mişcarea a II-a şi cea de-a III-a, înglobate într-o singură parte.

Piesele miniaturale instrumentale au caracter programatic, o mare libertate de construcție, dând loc multiplelor posibilități tehnice şi de expresie. Apare un nou gen muzical – *studiul* - ce are caracter didactic, dar devine în scurt timp şi piesă de virtuozitate în recitaluri (a se vedea studiile de Chopin sau Liszt) şi concerte (Robert Schumann – *Studii simfonice*).

Uvertura de factură romantică demonstrează mai mult virtuozitatea orchestrei, fapt ce a dus pe unii muzicieni din această perioadă

să o înlocuiască cu un *preludiu* sau o *introducere.* Acest lucru viza 2 elemente importante: reducerea timpului acordat uverturii, ce constituia un element important în economia spectacolului, şi o legătură organică între uvertură şi spectacolul de operă respectiv, prin eliminarea pauzei existente între uvertura propriu-zisă şi primul act. Pentru că preludiul (introducerea) folosea de cele mai multe ori o formă liberă, conţinea în mod concentrat expunerea temelor importante din cadrul operei (preludiile la operele *Tristan şi Isolda, Lohengrin, Parsifal* de Richard Wagner; *Dama de Pică* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Aida* şi *Othello* de Giuseppe Verdi). Cu toate aceste schimbări, practica compunerii unor uverturi de tip clasic, bazate pe forma clasică de sonată, s-a continuat în sec. al XIX-lea, cel mai bun exemplu fiind uverturile la opera *Tannhauser* de Richard Wagner şi la opera *Carmen* de Georges Bizet, redate într-o formă tripartită compusă. Trebuie semnalat şi faptul că au existat tendinţe de realizare a unor uverturi de tip *potpuriu* la unele operete scrise de Jacques Offenbach, Emerich Kallman etc.

Uvertura de concert a apărut şi s-a profilat ca un gen de muzică programatică, având în cele mai multe din cazuri denumiri generice, legate de un eveniment (exemplu: uvertura de concert *Anul 1812* de Ceaikovski).

În a doua jumătate a sec. al XIX-lea, în cadrul curentului romantic, se dezvoltă o nouă direcţie, aceea a *şcolilor naţionale*, care au promovat arta naţională specifică popoarelor europene, aducând în prim-plan citate muzicale folclorice, subiecte legate de istoria naţională.

Spre sfârşitul sec. al XIX-lea, s-a născut în Franţa curentul *impresionist,* care a avut ca reprezentant de seamă pe Claude Debussy, în timp ce în operă, în Italia, s-a dezvoltat *verismul.* Doctrina veristă presupune înlocuirea libretelor idealiste cu subiecte inspirate din realitatea vieţii cotidiene. Ele erau întemeiate pe observaţie şi pe analiză, pe veridicitate şi pe înlăturarea concepţiei tranşante dintre frumos şi urât, bine şi rău. Seninătatea şi liniştea din operele clasice au fost înlocuite în acest nou tip de operă cu dramatismul şi cu disperarea. Astfel, ariile de coloratură sau recitativele lirice au căpătat o tentă melodramatică pronunţată. Verismul a fost prefigurat în operele lui Verdi *(Rigoletto, Trubadurul, Traviata, Othello, Falstaff),* prin tensiunea dramatică şi conflictele dintre personaje, descrierea în

mod realist a situațiilor. După Verdi, a urmat Pietro Mascagni, care a scris *Cavaleria rusticana* (1890), în care redă scene dintr-un sat sicilian, şi Ruggiero Leoncavallo cu opera *Paiațe* (1892), redând viața reală a circului, într-un fapt divers, autentic. Tot în acest curent verist, dar ceva mai liric, se înscriu şi operele *Boema, Tosca* şi *Madame Butterfly* ale lui Giaccomo Puccini.

Etapele principale ale romantismului sunt: a) etapa romantismului muzical timpuriu, de coexistență cu clasicismul, plasată la începutul secolului al XIX-lea, până în 1830; b) etapa de afirmare a romantismului muzical şi a şcolilor muzicale naționale, când se manifestă o activitate înfloritoare a celor mai importanți compozitori ai epocii; c) etapa romantismului târziu (a postromantismului), plasată spre sfârşitul secolului al XIX-lea, coexistând cu alte curente ce pregătesc estetica secolului XX.

2. ***Romantismul muzical timpuriu***

Începutul sec. al XIX-lea adusese deja elemente ce prevesteau apariția romantismului. Creația lui Ludwig van Beethoven, mai ales prin sonatele pentru pian, precum *Appassionata, Patetica, Sonata linii* etc., era pătrunsă de un spirit romantic, de o anume poezie, o vibrație pasională, care avea un impact şi asupra formelor muzicale şi asupra tehnicilor instrumentale. Folosirea corului şi amplificarea formei în *Simfonia a IX-a* era un mare pas pe drumul deschis Romantismului.

Şi alți compozitori ai timpului se resimțeau de această dorință intimă de a-şi manifesta plenar sentimentele, de a îmbogăți expresia muzicală, apelând fie la genuri dramatice, fie la cântul care implica text poetic. Karl Maria von Weber este unul dintre cei care abordează genul operei pentru o exprimare a viziunilor (poveştilor) fantastice, iar Franz Schubert se îndreaptă către lirica germană, compunând cele mai frumoase lieduri ce purtau parfumul romantic, bogate trăiri puse la dispoziție de poeții timpului. Genul operei italiene, prin Gioachinno Rossini, mai păstra forma clasică,narațiunea directă, dar aducea în expresia spumoasă a operei comice suflul vieții simple, narațiunea directă, care va conduce opera italiană spre verismul perioadelor de înflorire şi finală ale romantismului.

O altă latură caracteristică se face simțită de la începutul secolului, virtuozitatea interpretativă a majorității compozitorilor, fie instrumentală, fie dirijorală, iar unul dintre aceştia s-a impus ca o legendă, Niccolo Paganini, violonistul vrăjitor, diabolic, în mâinile căruia vioara căpăta virtuți supranaturale, fantastice.

KARL MARIA VON WEBER (1786-1826) este coinițiatorul operei romantice fantastice. Ca dirijor al teatrului din Breslau (1804-1806) descoperă lumea operei şi totodată tainele dirijatului de orchestră. Domeniul principal de manifestare a rămas acela al operei. Între lucrările tinereții amintim *Peter Schmoll şi vecinii săi* (1803), *Silvana* (1810), *Abu Hassan* (1811), *Preciosa* (1821). Cea mai cunoscută operă a sa rămâne *Freischutz* (1821). În afară de acestea, a mai scis şi *Euryante* (1823) şi *Oberon* (1826). În domeniul muzicii camerale, a dedicat pagini viorii, pianului, clarinetului. A compus ciclul de lieduri *Liră şi spadă*, inspirat din poeziile patriotice ale lui Th. Corner, apoi a scris muzică de scenă pentru *Turandot* de Schiller şi *Sapho* de Grillparzer.

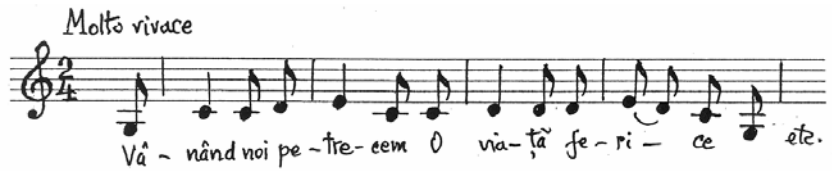
Muzician rafinat, se desprinde treptat de tradiția clasică, intuind necesitatea împrospătării atmosferei expresive şi a înnoirii formelor de exteriorizare. Opera *Freischutz* reprezintă apogeul creației sale muzical-dramatice şi în acelaşi timp se constituie ca prima lucrare matură a romantismului muzical german, depăşind valoarea documentară pe care o sesizăm în legătură cu alte lucrări ale sale. În acelaşi timp, această operă deschide drumul lui Richard Wagner, prin concepțiile noi de abordare a genului. Trăsăturile distinctive ce-i atribuie lui Weber calitatea de inițiator al operei fantastice naționale germane sunt cultivarea basmului popular ca element constitutiv al sursei de inspirație şi folosirea elementelor muzicale ce duc la realizarea formulelor cu însuşire leit-motivică, plasate în contextul unui tablou amplu, descriptivist.

Scrisă în 1821, opera *Freischutz* a avut premiera în acelaşi an. La data de 18 iunie. Spectacolul s-a bucurat de un succes răsunător şi a fost reprezentat la Berlin de 17 ori, fiind apoi preluat de toate oraşele mari ale Europei.

Prin plasarea subiectului şi a personajelor în perioada imediat următoare războiului de treizeci de ani, Weber aduce în scenă satul şi obiceiurile populare germane. Titlul operei se traduce prin *Vânătorul vrăjit* şi urmăreşte povestea tânărului vânător Max. După o veche

datină, acesta trebuia să câştige mâna frumoasei Agatha, fiica lui Kuno, pădurarul contelui, printr-o „împuşcătură măiastră" în cadrul întrecerii vânătorilor. Rivalul lui este Kaspar, care îşi vându-se sufletul diavolului pentru a avea „gloanţele vrăjite". Teama de a nu da greş şi de a o pierde pe Agatha, îl face pe Max să recurgă şi el la Samiel-Necuratul, pentru a-şi procura astfel de gloanţe. La îndemnul lui Kaspar, merge noaptea la peştera lupilor şi reuşeşte să-şi toarne plumbii imbatabili pentru flinta sa. La Serbarea vânătorilor, unde trebuie să-şi arate măiestria, Max trage într-un porumbel alb şi este gata să o nimerească pe Agatha, dar aceasta este apărată de Sihastrul prezent la adunare. Glonţul deviază spre pieptul lui Kaspar. Max mărturiseşte păcatul său de a fi încheiat un pact cu diavolul, dar este iertat de adunarea satului prin intervenţia aceluiaşi sihastru. Principele hotărăşte să se renunţe la concursul de tragere pentru ocuparea slujbei de vânător, iar Max trebuie să dovedească în intervalul de timp următor că este demn de a se căsători cu Agatha.

Uvertura operei *Freischutz* este remarcabilă prin coeziunea tematică, fiind o sinteză melodică a întregii opere. Acţiunea dramatică este susţinută de melodii inspirate de cântul şi jocul popular german, câştigându-şi demnitatea de primă operă naţională romantică germană. Vigoarea ritmico-melodică se recunoaşte şi în renumitul *Cor al Vânătorilor:*

Exemplul 46

Pe lângă opera *Freischutz,* Karl Maria von Weber este cunoscut în istoria muzicii universale şi prin alte uverturi scrise la operele sale: *Euryanthe, Oberon* sunt doar unele dintre uverturile care se cântă şi astăzi în concert, ca piese de sine stătătoare. La fel de cunoscută este şi lucrarea intitulată *Invitaţie la vals,* dar şi *Concertul pentru clarinet şi orchestră,* lucrare preferată de clarinetiştii virtuozi pentru bogăţia melodică şi reliefarea nobilă a calităţilor tehnice şi expresive ale instrumentului solist.

FRANZ SCHUBERT (1797-1828) s-a născut în familia unui învățător de lîngă Viena. Studiile muzicale sunt sporadice, sub îndrumarea violonistului M. Holzer, apoi la Seminarul Imperial şi Regal din Viena (1809-1813). Cea mai importantă îndrumare se datorează câtorva întâlniri cu Salieri. Cântând în diferite formații orchestrale de amatori, începe să cunoască literatura muzicală. Din această perioadă sunt atestate primele sale lucrări ce dovedesc o înnoire a elementelor clasice. De la 12 ani începe să compună lucrări pentru pian la 4 mâini, diferite cântece, muzică de cameră şi o simfonie. În perioada cât a activat ca învățător a organizat aşa-numitele *schubertiade.* În 1818 obține postul de profesor de muzică la curtea contelui Eszterhazy von Galanta, prilej cu care va cunoaşte folclorul maghiar, ce-l va inspira în Divertismentul unguresc.

Creația sa cuprinde aproximativ 6oo de lieduri, 16 cvartete, un cvintet (celebrul *Păstrăvul*), lucrări pentru pian, 44 de sonate pentru vioară şi pian. În domeniul literaturii pentru pian creează *miniatura instrumentală* (8 impromptuuri, 6 momente muzicale, serii de landlere şi valsuri) şi 22 de sonate. În afara unor lucrări vocal-instrumentale de inspirație religioasă, mai scrie 9 simfonii, muzică de scenă şi 15 opere.

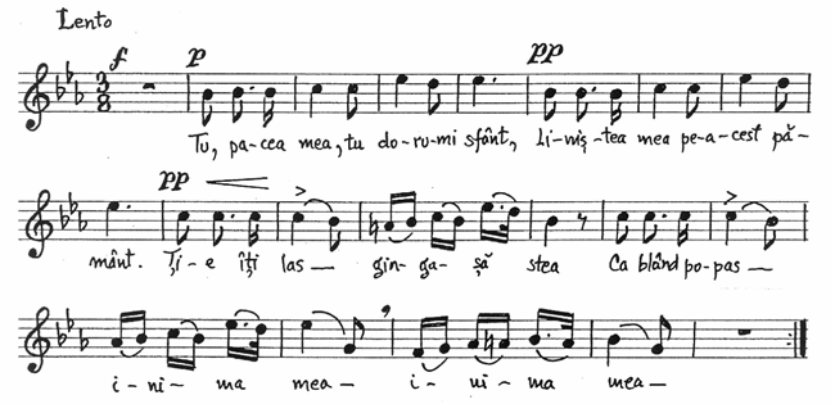
Creația vocală cuprinde, după cum am amintit mai sus, 600 de lieduri, primele dintre ele apărând în jurul anului 1811, fiind inspirate de baladele lui J.R.Zumsteeg. Caracterul dramatic al acestora este dezvăluit de varietatea tempourilor, utilizarea manierei de recitativ şi de arioso, compozitorul adoptând ca procedeu de descifrare a versurilor diversitatea mare a notațiilor. Valorificarea fondului poetic prin sublinierea valențelor muzicale a făcut ca ideea de legătură între muzică şi poezie, preconizată de esteticienii romantismului, să capete o formă concretă şi foarte expresivă. Genul lied-ului devine un capitol important al muzicii de cameră, specific romantic şi definitoriu pentru această epocă prin creațiile lui Schubert. Poeții care l-au inspirat şi l-au atras pe Schubert în realizarea liedurilor sale au fost Fr. Schiller, Klopstock, Mattheson, M.Claudius, G.Schmidt, W. Scott şi W. Shakespeare.

Un loc aparte în creația schubertiană de acest gen îl ocupă cele 2 cicluri de lieduri bazate pe versurile unui poet devenit celebru prin muzica compozitorului – Wilhelm Müller. Primul ciclu (1823) se intitulează *Frumoasa morăriță* (*Încotro?, Nerăbdare, Curiosul, A mea* etc.) şi este inspirat dintr-o lucrare mai amplă a poetului, în care, prin cuvinte simple, de factură populară, sunt înfățişate cu delicatețe sentimentele

unei iubiri neîmpărtăşite a unui tânăr ucenic morar pentru fata morarului, care iubeşte un vânător. Schubert realizează o serie de 20 de miniaturi vocale, în care imaginile poetice purtând stări sufleteşti complexe sunt realizate cu elemente de limbaj muzical cât se poate de sugestive. Cel de-al doilea ciclu, *Călătorie de iarnă* (*Teiul, Singurătate, Vis de primăvară* etc.), cuprinde 25 de lieduri, prin intermediul cărora sunt înfăţişate pribegiile unui tânăr îndrăgostit, nefericit, a cărui iubită şi-a încălcat jurământul, peisajul hibernal devenind fundalul expresiv al întregului ciclu. Un alt ciclu de lieduri se intitulează *Cântecul lebedei* şi a fost alcătuit de către editorul său, după moartea compozitorului, din liedurile compuse de acesta în ultimul an de viaţă. Versurile acestora sunt semnate de Rellstab, H.Heine, Seidl. Acesta este un ciclu care nu are la bază o concepţie de sine stătătoare, atmosfera câtorva pagini creând o nostalgie extraordinară.

Liedurile lui Schubert aparţin categoriei strofice şi aceleia dezvoltătoare (durchkomponiertes Lied). Liedul strofic este foarte apropiat de cântecul popular, fiind organizat pe repetarea aceleiaşi construcţii melodice de dimensiuni variabile. Alături de această formă strofică, Schubert creează şi liedul strofic cu variaţiuni (*Păstrăvul, Tu eşti liniştea mea*), în care alternarea melodică este tripartită (ABA – *Teiul*), bipartită (AB – episoade contrastante în *Moartea şi fata*) sau, mai rar, monopartită (*Peste toate culmile domneşte liniştea*).

Iată cum sună prima strofă a liedului *Tu eşti liniştea mea:*

Exemplul 47

Lento
f
p
pp
Tu, pa-cea mea, tu do-ru-mi sfânt, Li-niş-tea mea pe-a-cest pă-
pp
mânt. Ţi-e îţi las — gin-ga- şă stea Ca blând po-pas —
i-ni- ma mea — i- ni- ma mea —

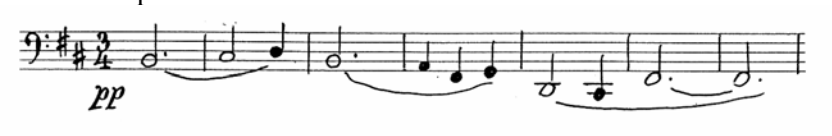
Formele mai ample de lied schubertian se apropie de caracterul unor balade, muzica urmărind sensul textului, tratat ca un libret. De la recitativul dramatic (*Umbra*) până la monodramă, Schubert experimentează resursele posibile ale relației poezie – muzică, în redarea vocală cu acompaniament.

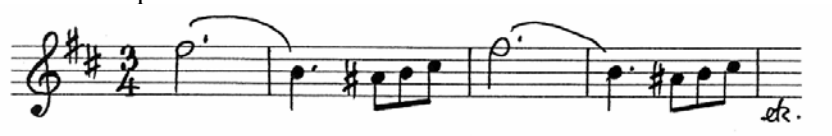
Muzica pentru pian cuprinde lucrări cu un mare grad de dificultate tehnică, dimensiuni neobişnuit de ample, simfonizarea fiind apreciată deseori ca „nepianistică", contrazicând prin această adevărată prejudeactă înnoirile aduse de Schubert tehnicilor tradiționale. În ultima sonată compusă în 1828, prin amploarea discursului muzical, Schubert precede marile sonate romantice în care temele personaje aduc o nouă dimensiune în literatura muzicală. Pe drept cuvânt, această lucrare a fost asemuită cu o adevărată „simfonie pentru pian".

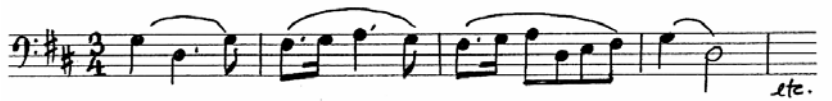
Tot în domeniul literaturii pianistice, importante sunt *Impromptuurile* (1827) şi *Momentele muzicale* (1828), ce cuprind o melodie simplă, cantabilă, ce se detaşează de contextul pianistic prin vocalizarea lor (*Impromptu op.142 nr.3)* sau prin ambianța dansantă a divertismentului (*Moment muzical op.94 nr.3*).

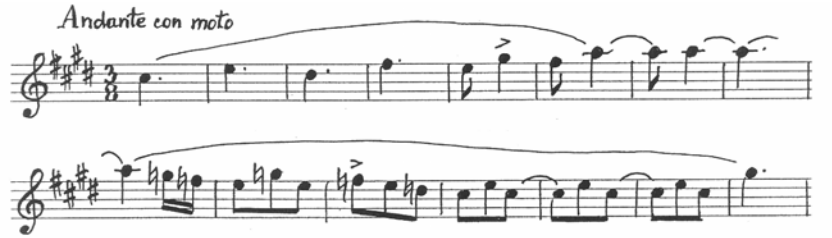
Primele trei simfonii sunt apreciate de specialişti ca fiind experiența majoră a compozitorului, prin aplicarea formelor în spiritul concepției lui Haydn şi a înnoirilor aduse de Mozart. Simfonia a IV-a *Tragica*, scrisă în 1816 şi audiată în premieră abia în 1849, părăseşte oarecum tradiția clasică, lăsând să se întrevadă noile căutări. Simfonia preia în alte dimensiuni concepția clasică, unul dintre elementele tematice fiind chiar beethovenian (partea I *Allegro Vivace* preia tema din *Cvartetul* op.18 nr.4 în do minor de Beethoven), preluare ce va duce peste câteva decenii la monumentalele simfonii brahmsiene şi bruckneriene. Simfoniile a V-a, a VI-a şi a VII-a alcătuiesc capitolul cel mai important în tranziția dintre clasicism şi romantism, pregătind ultimele 2 simfonii (a VIII-a şi a IX-a). Simfonia a VIII-a, intitulată *Neterminata* a fost inițial concepută în cadrul celor 4 părți tradiționale. Faptul că Schubert a încetat finisarea primelor 2 părți este explicat chiar de către compozitor, prin dorința de a crea o simfonie „de tip nou". Cele 2 mişcări ale simfoniei sunt gândite în formă de sonată, fapt ce nu a mai dat posibilitatea introducerii unor noi elemente. Ceea ce este de remarcat la această simfonie este enunțul muzical al unei idei cu valoare de moto, ce revine obsedant aproape pe parcursul întregii lucrări. După unii autori, *Neterminata* reprezintă o confesiune cu caracter autobiografic.

Începutul acestei simfonii aduce sonoritățile grave ale violoncelelor şi contrabaşilor, o cantilenă duioasă, plină de tristețe, care ne introduce în atmosfera caracteristică a *Simfoniei a VIII-a.*

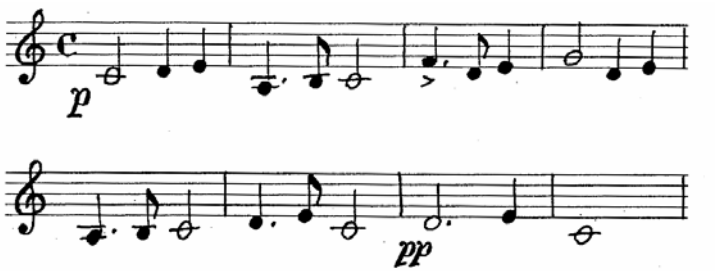
Exemplul 48

Tema principală a primei părți, acompaniată în tremollo, are o tentă nostalgică evocatoare, pătrunsă de aceeaşi tristețe:

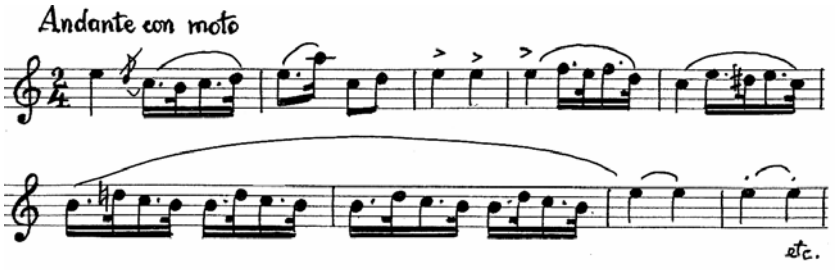
Exemplul 49

Tema secundă, mai pregnant conturată, se desfăşoară într-o melopee ce aminteşte liedul schubertian, violoncelele accentuând nota lirică:

Exemplul 50

Simfonia se încheie cu o parte a doua (Andante con moto), care se păstrează în nota lirismului general, cu o evidentă unitate stilistică, tematică şi de expresie. Tonalitatea Mi major are darul de a aduce o luminozitate şi o împăcare ce mângâie sufletul. Poate, într-adevăr, lucrarea are conotații autobiografice şi Schubert era împăcat cu destinul său şi cu sfârşitul atât de timpuriu. Iată tema părții a doua:

Exemplul 51

Simfonia a IX-a, în Do major, denumită şi *Marea simfonie,* a fost scrisă în 1828 şi este structurată în clasicele patru părţi: I. Andante. Allegro ma non troppo; II. Andante con moto; III. Scherzo. Allegro vivace; IV. Allegro vivace.

Introducerea părţii I are un caracter solemn, imprimând lucrării o stare de stăpânire a situaţiei, de măreţie şi împlinire a idealului umanist urmărit de autor. Iată această temă:

Exemplul 52

Tema părţii a II-a, în schimb, este din nou impregnată de spiritul liric al autorului şi de gingăşia sprinţară a tinereţii sale:

Exemplul 53

Simfonia a IX-a este realizarea cea mai convingătoare a dorinţei lui Schubert de a scrie acea „mare simfonie". Schumann o apreciază ca fiind „o lucrare tipic romantică". Orientarea către o melodie cu inflexiuni folclorice este semnul cel mai vizibil de raliere a compozitorului la una dintre trăsăturile definitorii romantice, care presupunea introducerea unei tematici de acest gen.

NICCOLO PAGANINI (1784-1840) este cel mai mare virtuoz al viorii şi compozitor de muzică instrumentală, împlinind triada spirituală romantică alături de Liszt şi Chopin. Viaţa sa a fost legată de marile succese repurtate în întreaga Europă, ca violonist, posesor al celei mai subtile şi neobişnuite tehnici de cânt instrumental, intrând în legendă ca un „virtuoz infernal" care şi-ar fi „îngropat sufletul unei iubite în cutia viorii, vânzându-se diavolului" (Th. Gauthier).

Printre primele lucrări importante ale compozitorului se situează *Sonata pentru vioară şi orchestră (pian),* supranumită şi *Napoleon* (1807), care deschide seria variaţiunilor pe coarda *sol.* Ţesătura sonoră este în acest caz mărită de frecvenţa armonicelor, iar acordajul mai înalt deschide posibilităţile de tensionare a sunetului ce devine penetrant.

Cele mai semnificative pagini, alături de variaţiuni, sunt concertele, acestea caracterizându-se printr-o cantabilitate aparte, rezultată din melodia apropiată de cântecul popular; apoi, prin efecte contrastante puternice, sugerând conflicte existente în melodrama italiană romantică. Cele *24 de Capricii pentru vioară solo* reprezintă adevărate capodopere ale muzicii instrumentale romantice. În acest caz, Paganini sintetizează întreaga ştiinţă componistică în domeniul instrumentului (viorii), fiecare dintre *capricii* având o expresie aparte. Efectele violonistice folosite cel mai des sunt *spiccato, picchetatto, picchetatto volante, staccatti, balzati, pizzicati,* fiecare dintre acestea fiind riguros precizate în partitură. Structura acestor *capricii* este predominant variaţională. Prin îndrăzneala tehnicii şi noutatea conţinutului expresiv, *capriciile* rămân înscrise în istoria muzicii ca pietre de încercare pentru orice violonist, în acelaşi timp dând naştere la prelucrări făcute de alţi compozitori, aşa cum s-a întâmplat cu Schumann, ce le-a prelucrat adăugându-le acompaniament de pian. De asemenea, Franz Liszt a avut curajul să compună versiuni pianistice a căror dificultate tehnică este asemănătoare cu cea a originalului.

Audiţii recomandate:

Carl Maria von Weber
Opera Freischutz
Uverturile Euryante, Oberon
Concertul pentru clarinet şi orchestră

Franz Schubert
Ciclul de lieduri Frumoasa morăriță
Ciclul de lieduri Călătorie de iarnă
Cvintetul cu pian Păstrăvul
Simfonia nr.4 Tragica
Simfonia nr.8 Neterminata
Simfonia nr.9 Marea simfonie

Niccolo Paganini
24 Capricii pentru vioară solo
Concertul nr.1 pentru vioară şi orchestră

3. ***Etapa de înflorire şi afirmare a Romantismului muzical***

Romantismul muzical a însemnat, în primul rând, apropierea muzicii de ființa umană, de trăirile şi simțămintele cele mai profunde şi personale. Compozitorii romantici sunt individualități puternic afirmate, cu o modalitate de expresie distinctă, fiecare aducând o contribuție esențială şi originală la constituirea stilului romantic, dar în acelaşi timp detaşându-se fiecare, prin stilul personal, prin inventivitatea artistică şi tehnică.

Apropierea de literatură, de lirică, s-a manifestat prin genurile şi formele noi create, adecvate programatismului muzical, de Berlioz sau de Liszt, pe suprafețele ample ale unei gândiri simfonice, dar şi în miniatura vocală (liedul) sau instrumentală, aşa cum au conceput-o un Schubert, un Schumann, un Chopin, un Liszt ş.a.

Astfel, mijlocul secolului al XIX-lea este epoca de înflorire a creației romantice, prin cei mai de seamă reprezentanți şi nu poate fi înțeleasă decât prin prisma gândirii muzical-estetice a fiecăruia. Deşi aparținând unor popoare mai tinere în cultura europeană, a căror şcoli muzicale erau în formare, unii dintre ei şi-au cucerit aura universalității şi ne permitem să-i privim într-un context mai larg, şi nu în cadrul şcolilor respective. Este cazul lui Frederic Chopin, care, deşi născut în Polonia, şi-a desfăşurat activitatea mai mult în Franța, şi al lui Franz Liszt, originar din Ungaria, dar care s-a manifestat ca cetățean al Europei, pe care a străbătut-o în lung şi-n lat, dând

concerte şi recitaluri, dar şi asimilând un fond muzical bogat şi variat, pe care l-a folosit măiestrit în lucrările sale.

Aşa cum s-a mai afirmat, majoritatea compozitorilor romantici au fost şi neîntrecuţi interpreţi, fie instrumentişti (pianişti) precum Robert Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt, fie dirijori, cum au fost Felix Mendelssohn-Bartholdy şi, mai târziu, Johannes Brahms, Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler ş.a.

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847). Compozitor foarte important în viaţa muzicală germană a primei jumătăţi a secolului al XIX-lea, se formează la Singakademie din Berlin, debutând foarte devreme ca pianist şi compozitor. Întâlnirile cu Hegel şi Goethe îl marchează în evoluţia sa intelectuală ulterioară. În 1829, în postura de dirijor al orchestrei Gewandhaus, impune oratoriul *Mathäus Passion* de J.S.Bach, readucând în acest fel creaţia marelui compozitor german în atenţia publică şi de specialitate, care o uitase de peste un secol. A fost directorul mai multor instituţii muzicale din timpul său, precum şi fondatorul Conservatorului din Leipzig (1843).

Creaţia sa, considerabilă ca număr de opusuri, cuprinde miniaturi vocale şi instrumentale, muzică de cameră, uverturi şi simfonii, muzică de scenă şi de operă (*Nunta din Camacho, Lorelei*), balada coral-simfonică *Prima noapte Walpurgică* etc.

Abordând toate genurile muzicii culte, compozitorul se află plasat de către specialişti la răscrucea dintre cele două mari tendinţe ale timpului: continuarea uverturii şi simfoniei de tradiţie, pe de o parte, iar pe de alta – abordarea problematicii poemului şi a simfoniei programatice. Sinteza realizată de el duce spre conceperea unui stil ce reevaluează formele clasice, punându-le într-un conţinut muzical nou.

Creaţia instrumentală pentru pian poartă amprenta căutărilor şi a exigenţelor tehnicilor instrumentale din ce în ce mai complexe. Spiritul novator se manifestă în *Sonata în sol minor op.105,* precum şi în *Capricio op.5.* Ciclul *Cântece fără cuvinte*, constituit ca o serie de miniaturi, se remarcă prin tendinţa de a „vocaliza” muzica instrumentală. Cele 48 de lieduri instrumentale oglindesc, prin forme specific romantice, o lume delicată a sentimentelor. Piesele au un caracter programatic ce porneşte din însuşi titlul dat de către compozitor. Tot în domeniul muzicii pentru pian se remarcă *Preludiile*

şi fugile op.35, Studiile op.10, Scherzi şi Rondo capricioso op.14, Fantezia în fa diez minor op.28 şi, în sfârşit, *Concertul pentru vioară şi orchestră în mi minor op.64,* ce stă, de asemenea, sub semnul perfecțiunii formale şi de expresie.

Creația simfonică cuprinde 5 simfonii a căror concepție a fost îndelung pregătită. *Simfonia I în do minor* dovedeşte, pe de o parte înțelegerea elementelor muzicale folosite de către predecesorii săi, Karl Maria von Weber şi Ludwig Spohr, iar pe de alta, fantezia şi inspirația remarcabile, comparabile de către unii autori cu cele mozartiene. *Simfonia a II-a în re minor,* denumită şi *Reformations-Symphonie,* foloseşte în final celebrul coral protestant „Ein feste Burg ist unser Gott". *Simfonia „Italiana" în La major* aparține seriei creației romantice care prin notații expresive sugerează ideea peregrinării nostalgice prin locuri evocatoare. *Simfonia în la minor,* denumită şi *Scoțiana*, concepută pe baza unor notații făcute de compozitor în timpul călătoriei în Scoția, prefigurează principiul revenirilor ciclice, tema apărând pe percursul întregii lucrări, până la sinteza din final. Fondul melodic este organizat pe baza unei reuniri a tuturor elementelor tematice din cadrul ciclului, urmărind în acelaşi timp unitatea în diversitatea desfăşurării.

Uvertura *Visul unei nopți de vară,* scrisă pentru piesa cu acelaşi nume ce aparține lui W. Shakespeare, dovedeşte o fantezie extraordinară a desenului melodic, ce îmbină elementele preluate de la predecesorul său, Beethoven, pregătind astfel calea pentru afirmarea poemului simfonic, desăvârşit de Liszt. În afară de această uvertură, compozitorul a mai scris *Uvertura de concert Hebridele* (1830), apoi *Uvertura pentru Povestea despre frumoasa Melusina* (1833) şi *Uvertura dramatică pentru Ruy Blas* (1839).

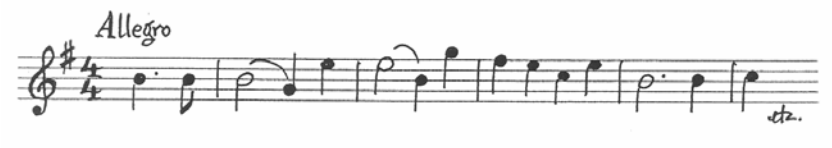
Din punct de vedere stilistic, Mendelssohn-Bartholdy a fost adeptul respectării tradiției, pe de o parte, iar pe de alta, numeroasele înnoiri aduse tehnicii de compoziție şi plasticii sonore au devenit elemente ale progesului artistic continuu.

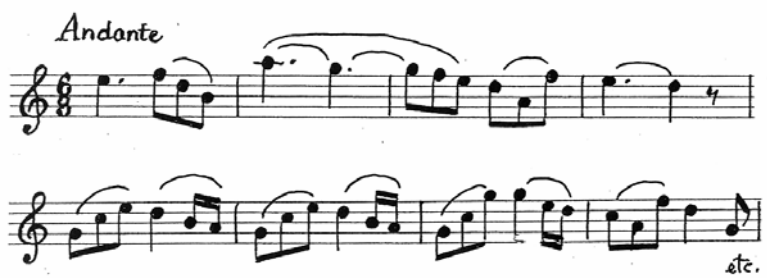
Un loc aparte în creațiile sale îl ocupă şi concertul instrumental, care îmbină virtuozitatea instrumentală cu frumusețea expresivă a citatului melodic.

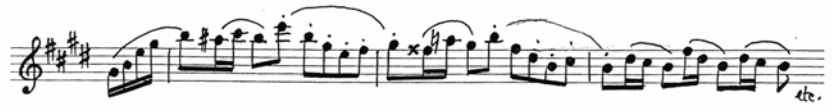
Concertul pentru vioară şi orchestră în mi minor op.64 a rămas în istoria muzicii ca una dintre paginile de referință ale repertoriului

concertant romantic. Lucrarea cuprinde trei mişcări tradiţionale, legate prin secţiuni de tranziţie, susţinute de orchestră. Atât tema principală a primei părţi, cât şi strălucirea temei finalului, ce aminteşte de muzica *Visului unei nopţi de vară,* şi-au cucerit de-a lungul timpului celebritatea, reprezentând din plin stilul lirico-expansiv al compozitorului.

Concertul este structurat pe forma clasică. Prima parte, *Allegro*, are formă de sonată. Tema acestei părţi se desfăşoară amplu în cantilena viorii soliste:

Exemplul 54

Partea a II-a este în formă de lied tripartit (ABA), un *Andante* cu o desfăşurare calmă, cu o temă melodioasă şi învăluitoare:

Exemplul 55

Partea a III-a, *Allegro molto vivace*, este de asemenea în formă de sonată, tema principală aducând sonorităţile luminoase ale tonalităţii Mi major:

Exemplul 56

Concertul pentru pian şi orchestră în Sol major nr.1, deşi este mai puţin cunoscut, se înscrie în acelaşi cadru stilistic cu cel dedicat viorii. Şi în acest caz, momentele de virtuozitate se desfăşoară pe

echilibrul discursului muzical logic, construit după rigorile formelor tradiționale.

Rolul de propagator al muzicii romantice a fost îndeplinit de către Mendelssohn-Bartholdy nu numai prin compozițiile sale şi prin activitatea dirijorală, ci şi prin aportul muzicologului, această ipostază a personalității sale artistice aducându-ne numeroasele comentarii şi aprecieri critice asupra unor lucrări importante din istoria muzicii, toate reunite în articole publicate în „Neue Zeitschrift für Musik", revistă inițiată şi condusă de Robert Schumann, contemporanul său.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856), în calitate de compozitor şi critic muzical, a contribuit prin educația sa artistică la dezvoltarea romantismului muzical german. De la vârsta de 13 ani s-a manifestat ca pianist, compozitor şi autor al unor texte poetice despre muzică. Influența literaturii romantice asupra sa a fost atât de puternică încât l-a determinat să abandoneze studiul dreptului, pregătindu-se pentru cariera pianistică, în oraşul Leipzig, unde l-a avut ca profesor pe Fr. Wieck. Un accident la una dintre mâini l-a îndreptat către compoziție şi critică muzicală. În 1834 înființează „Neue Zeitschrift für Musik", pe care o conduce timp de 10 ani. În 1843 devine profesor la Conservatorul din Leipzig, participând la fondarea asociației *Bach Geselschaft* (1850). Tot în această perioadă a fost şi directorul concertelor din Düsseldorf, unde apare sporadic şi ca dirijor. Principala activitate pe care a desfăşurat-o a fost însă legată de creația muzicală instrumentală, de cameră, simfonică, corală şi vocal-simfonică, precum şi de cea a scrierii despre muzică.

Creația sa cuprinde: lucrări pentru pian – *Tema cu variațiuni pe numele Abegg op.1, Papillons op.2, Toccata op.7 în Do major, Studii după Capriciile lui Paganini op.3, Sonata în fa diez minor op.11, Sonata în sol minor op.22, Carnavalul op.9, Studii în formă de variațiuni (12 studii simfonice) op.13, Marea sonată în fa minor op.14 (concert fără orchestră), Fantezia în Do major op.17, Dansurile Davidienilor op.6, Piese fantezii op.12, Scene pentru copii op.15, Kreisleriana op.16, 8 novelete op.21, Arabesca în Do major op.18, Carnavalul din Viena op.16, Album pentru tineret op.68, Scene din pădure op.82* etc.

Muzica simfonică cuprinde: *Simfonia I (a Primăverii) op.38, Simfonia a II-a op.61, Simfonia a III-a (Renana) op.97, Simfonia a IV-a op.120, Uversură-Scherzo şi Final op.52, Uverturile la opera Genoveva op.81,* piesa *Manfred op.115,* tragedia *Mireasa din Messina* (după Schiller) *op.100, Scene din Faust* (după Goethe) etc.;

Concerte şi piese de concert: *Concertul în la minor pentru pian şi orchestră op.54, Piesă de concert pentru 4 corni şi orchestră op.86, Concert pentru violoncel şi orchestră în la minor op.129, Fantezie pentru vioară şi orchestră op.131, Introducere şi Allegro pentru pian şi orchestră op.134, Concert pentru vioară şi orchestră în re minor* (lucrare publicată postum);

Muzică vocală: *Liederkreis op.24, Myrten op.25,* ciclul de *Lieduri op.39* pe versuri de Eischendorf, *Frauenliebe und Leben (Dragoste şi viaţă de femeie) op.42, Dichterliebe (Dragoste de poet) op.48,* romanţe, lieduri, balade, cântece, duete, lucrări corale pentru voci bărbăteşti, feminine, cor mixt *a cappella*;

Muzică vocal-simfonică: *Missa op.147, Requiem* (publicat postum), oratoriul *Paradisul şi Peri* (după *Lalla rookh* de Th. Moore) *op.50*, *Scene din Faust*;

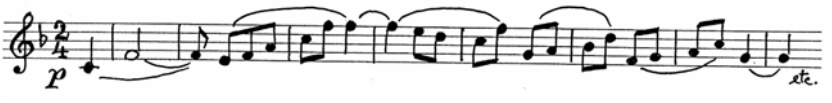
Muzică de cameră:*3 Cvartete de coarde op.41, Cvartet de coarde cu pian op.47, Sonata pentru vioară şi pian nr.1 op.105, Sonata pentru vioară şi pian nr.2 op.221, Adagio şi Allegro pentru corn şi pian op.70, 3 Triouri pentru coarde cu pian op. 63, op.80, op.110, Cvintet pentru coarde şi pian op.44,* piese instrumentale pentru clarinet, oboi, violoncel, violă etc.;

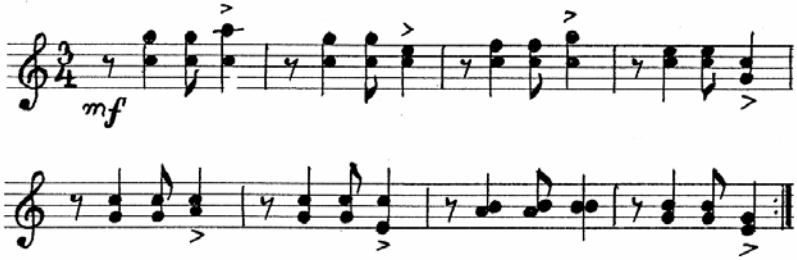
Lucrări lirico-dramatice: *Genoveva* – operă în 4 acte op.81, *Corsarul* – schiţă dramatică după Byron, *Manfred* – poem dramatic în 3 părţi după Byron (textul compozitorului) op.115.

Prima perioadă de creaţie se confundă cu perioada iubirii pentru Clara Wieck, de care este îndepărtat abuziv, din cauza prejudecăţilor tatălui acesteia (profesorul său), fiind şi marea epocă a lucrărilor dedicate pianului. Şirul creaţiilor pianistice alcătuieşte cel mai preţios fond al literaturii romantice instrumentale, nu numai prin complexitatea problematicii expresive, ci şi prin înnoirile structurale aduse gândirii muzicale. Prima trăsătură este legată de felul în care porneşte la edificarea unei arhitecturi prin asamblarea mai multor elemente ale aceleiaşi idei, ducând miniatura spre o formă mai amplă. În *Variaţiunile*

Abegg op.1 (1831), compozitorul stabileşte, prin succesiunea variaţiunilor miniaturale cu caracter divers, o schiţă de portret. *Papillons op.2* reprezintă un ciclu de 11 piese construite sub forma unei suite ciclice, ce are ca destinaţie înfăţişarea unui tablou complex al sentimentelor, idee ce o reîntâlnim în *Carnaval op.9.*

Miniatura pianistică este ilustrată magistral şi în caietele de piese uşoare, destinate copiilor şi tinerilor: *Scene pentru copii* şi *Album pentru tineret.* Fiecare piesă este sugestiv realizată, cu minimum de mijloace tehnice, dar cu maximum de expresivitate. În *Scene pentru copii op.15,* Schumann realizează mici bijuterii muzicale, creând atmosfera specifică fiecărei „scene", purtând titluri semnificative. Piesa nr.7 *Visare* etalează o melodie transparentă şi meandrică:

Exemplul 57

Iar piesa nr.9 *Pe căluţul de lemn* reproduce trapul calului printr-o formulă ritmico-armonică ostinată:

Exemplul 58

Pianistica schumanniană se caracterizează prin fantezia liniei melodice, logica mersului polifonic al vocilor, plenitudinea simfonică a momentelor de amploare, opoziţia de caracter a atmosferei fiecărei miniaturi şi monumentalitatea concluzivă a finalului.

A doua perioadă a creaţiei sale este marcată de căsătoria cu Clara Wieck. Întâlnirea sentimentală se traduce prin înlocuirea solilocviului instrumental cu duetul. Din această perioadă datează ciclurile de lieduri în care se recunoaşte factura pianistică într-o unitate perfectă cu textul. Există pasajele introductive şi cele finale în

care pianul condenseză ideile poetice. Ca şi Schubert, Schumann foloseşte citatul cântecului popular, în balada *Sărmanul Peter op.53* şi în *Cei doi grenadieri,* în care versurile lui Heine capătă inflexiunile *Marseillezei.*

În ceea ce priveşte craţia camerală, aceasta aduce o seamă de noutăţi, între care: concluzia construcţiei, cultivarea expresiei, tendinţa concertantă, dimensiunea amplă, pregnanţa scriiturii pianistice.

Muzica simfonică a reprezentat o preocupare constantă pentru Robert Schumann. Permanenta simfonizare a scriiturii instrumentale este una dintre trăsăturile importante care demonstrează plurivalenţa artistului direcţionată către micro- şi macrostructurile muzicale. *Simfonia a IV-a în re minor* reprezintă una dintre paginile de referinţă ale simfonismului romantic, în care se manifestă atitudinea novatoare în ceea ce priveşte forma simfoniei. Iniţial, lucrarea a fost compusă ca o „fantezie simfonică", în care valorifica la maximum potenţialul timbral şi echilibrul sonor. Penultima creaţie din genul simfonic, *Simfonia a III-a în Mi bemol major op.97,* subintitulată *Rheinische Symphonie* (Simfonia Renană – 1851), accentuează concepţia polifonică, ca modalitate de îmbogăţire a travaliului tematic. Prin construcţia arhitectonică este asigurată soliditatea ansamblului, echilibrul dintre începutul lucrării şi finalul acesteia, stabilind în contextul muzicii romantice normele unei estetici cu rigoare clasică.

Personalitatea lui Schumann, în cultura muzicală europeană a mijlocului de sec.XIX a fost dublată, în paralel cu cea de compozitor, cu cea a criticului muzical, care abordează problemele generale ale esteticii muzicale. Iată câteva dintre ideile sale legate de rolul şi locul muzicii în epocă, expuse în *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig):

„Muzica grăieşte limba cea mai universală, prin care sufletul este liber şi nedefinit impulsionat; dar el se simte în ţara sa.

Muzicianul cultivat va putea să studieze o madonă de Rafael cu acelaşi folos ca pictorul o simfonie de Mozart. Mai mult, sculptorului, fiecare actor îi devine o natură statică, acestuia, creaţiile celuilalt figuri vii; pictorului, poezia i se preface în tablou, muzicianul transformă picturile în sunete…

Este greu de crezut că ar putea să se formeze în muzică, ea însăşi romantică, o particulară şcoală romantică…"

Sunt, de asemenea, impresionante paginile în care Schumann vorbeşte despre Bach şi Beethoven, marii maeştrii care i-au luminat calea spre muzica adevărată. De aici nu a fost decât un pas către înțelegerea artiştilor contemporani, subliniind importanța personalității creatoare a lui Schubert, Berlioz şi Liszt. În mod deosebit, a susținut acțiunile de propagare a muzicii înfăptuite de Mendelssohn-Bartholdy, precum şi crearea unor şcoli naționale în culturile nordice.

Personalitate complexă, Schumann a manifestat o grijă deosebită în ceea ce priveşte formarea tinerei generații de muzicieni, atât pe planul creației (*Album pentru tineret*), cât şi în plan teoretic, seria de maxime fiind rodul experienței sale artistice destinate orientării şi formării tinerilor muzicieni. Aceste maxime au fost publicate în *Precepte muzicale pentru casă şi viață*, ce cuprind probleme extrem de diverse, de la creație, stil, interpretare, până la estetică şi istoria muzicii.

FREDERIC CHOPIN (1810-1849) este un compozitor romantic de origine poloneză, din secolul al XIX-lea, care şi-a dedicat majoritatea lucrărilor pianului. Încă din timpul vieții a fost apreciat de către contemporanii săi (Robert Schumann ş.a.) ca fiind un artist cu calități excepționale. Majoritatea creațiilor sale pianistice au forme şi genuri muzicale mici ca dimensiune, acest lucru anunțând peste timp curentul impresionist. Spiritul său improvizatoric, propriu epocii în care a trăit, se regăseşte în majoritatea lucrărilor cu structură tripartită, înăuntrul tonalităților, a tempoului, formulelor ritmice sau scriiturii, melodica eliberându-se de simetriile fixe, iar formele fiind foarte simple.

Asemenea lui Bach, cel care a compus *Clavecinul bine temperat*, în care toate tonalitățile sunt prezente, Chopin a compus *24 de preludii* în tonalități majore şi relativele lor minore, lucrare de referință pentru cultura muzicală romantică. Tot domeniului miniaturii îi aparțin şi *mazurcile*, de această dată nefiind vorba de un ciclu, ci de compunerea acestui gen de piese mici, de-a lungul întregii existențe componistice. Asupra lor, Liszt şi-a oprit privirea, remarcând că a descoperit acea „poezie ascunsă care există latent în temele originale ale mazurcilor poloneze".

Muzica de salon este reprezentată prin *valsuri* ce capătă un aspect elegant, unele dintre ele având şi denumiri programatice (*Vals în La bemol major op.69 – Despărțirea*). În aceste piese este etalată

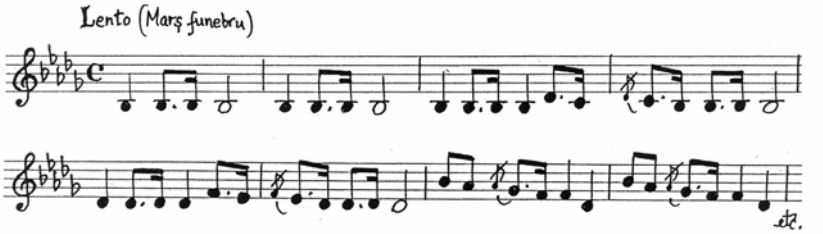
întreaga virtuozitate a pianistului, echilibrul proporţiilor înnobilând aspectul de mondenitate al acestui dans. *Impromptuurile* şi *nocturnele* reprezintă categoria pieselor fanteziste care nu au un cadru fix al formei. Cele 4 impromptuuri sunt legate printr-o concepţie unitară asupra interferenţelor dintre momentele de virtuozitate şi ideea lirică a melodiei, desfăşurate după inspiraţia improvizatorică. Aceeaşi tendinţă către improvizaţie apare şi în *Fantezia impromptu op.66,* publicată postum, în care melodia este echilibrată şi foarte simplă. Nocturnele preferă ordonarea improvizaţiei după echilibrul cantabilităţii ideilor melodice. În domeniul pieselor de mai mare întindere scrise pentru pian, există două genuri apropiate acţiunii dramatice – *scherzourile* şi *baladele.* Baladele sunt ample povestiri epice cu caracter programatic, prin inspiraţia lor după romanele lui Mickiewicz, muzica acestora fiind impetuoasă, apropiindu-se de preimpresionism. *Polonezele* reprezintă, alături de mazurci, dar cu alte mijloace de expresie, elementul specific naţional polonez. Tezaurului folcloric de la care s-a inspirat, Chopin îi dă noi valenţe prin recrearea acestui dans la nivelul unui simbol. Dintre cele 15 poloneze, mai importante sunt cea în *La bemol major op.53 – Eroica* şi *Poloneza op.40 în La major – Militara.*

Studiile pentru pian reprezintă un capitol important în arta interpretativă instrumentală, ele depăşind stadiul de exerciţiu pur tehnic. Primele *12 Studii op.10* sunt dedicate lui Franz Liszt, care le-a şi interpretat în premieră. *Studiul nr.12* (subintitulat *Studiul revoluţionar*) ne duce cu gândul la simfonizarea programatică a pianului, iar cea de-a doua *Suită de studii op.25* aduce o înnoire a mijloacelor pianistice (*Studiul pentru mâna stângă*).

Sonata impresionează prin complexitatea părţilor, temele melancolice şi pregnanţa melodiilor.

Dintre sonatele lui Chopin, *Sonata pentru pian nr.2 op.35 în si bemol minor* merită o atenţie aparte. Este alcătuită din 4 părţi. Prima parte, *Grave-Doppio movimento*, este o formă de sonată cu o amplă expoziţie, o dezvoltare şi o repriză scurtă pe tema secundă, care face trecerea spre tonalitatea omonimei (Si bemol major). Partea a II-a este un Scherzo, mişcare ce nu apare în forma sonatei clasice. Aici, dificultăţile tehnice pianistice sunt amplificate printr-o intensă cromatizare şi dese modulaţii prezentate în armonia acompaniamentului. Şi partea a III-a reprezintă o inovaţie a romantismului în cadrul formei

de sonată, fiind un *Marş funebru.* Cel care a introdus acest gen, dar în desfăşurarea unei simfonii, a fost Beethoven, în *Simfonia a III-a Eroica.* Iată tema marşului funebru din sonata lui Chopin:

Exemplul 59

Partea a IV-a a sonatei este un scurt final în Presto, cu un caracter de postludiu (concluzie), având o factură pianistică de toccată. Prin această alcătuire diferită de forma clasică şi prin tratarea pianistică de mare virtuozitate, prin expresivitatea specific romantică, *Sonata pentru pian nr.2 op.35* de Chopin se înscrie printre cele mai reprezentative creaţii pianistice ale epocii Romantismului muzical.

În genul concertant, Frederic Chopin a scris 2 *Concerte*, compuse în anii tinereţii, care ies în evidenţă prin amprenta personală a temelor, prin permanentul dialog între instrumentul solist şi orchestră şi prin orchestraţia care a cunoscut numeroase schimbări, în cea mai mare parte, creaţia chopiniană fiind dedicată pianului solo.

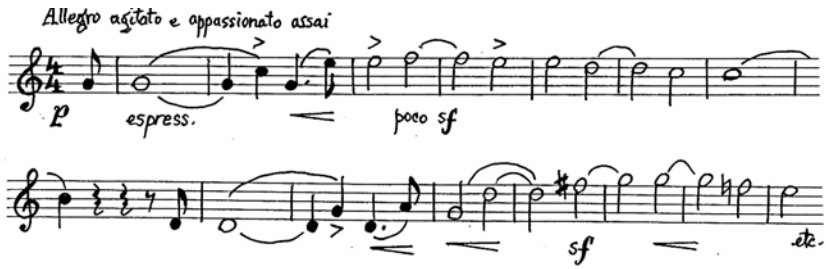
HECTOR BERLIOZ (1803-1869) este un reprezentant tipic al spiritului romantic, o personalitate fără precedent în istoria muzicii, fiind purtătorul de stindard al muzicii romantice, conferind în acelaşi timp artei franceze o strălucire aparte.

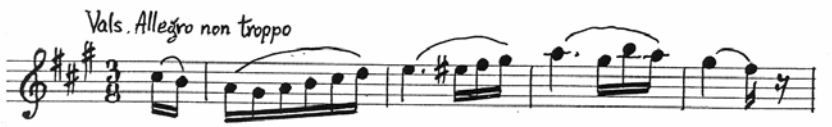
Sub semnul frământărilor continue ale timpului, Berlioz s-a format ca muzician încă din anii copilăriei, când a descoperit lumea muzicii, care l-a fascinat în pragul adolescenţei. Ajuns la Paris, trimis să studieze medicina, Berlioz renunţă în favoarea pasiunii sale, muzica, care i-a oferit o adevărată „lume", pentru a trăi şi crea. Cel care l-a format în domeniul compoziţiei a fost profesorul Lesueur. După ce a audiat una dintre primele lucrări ale lui Berlioz (o *Messă solemnă*), executată în catedrala Saint-Roch din Paris, în 1825, acesta a exclamat: „Ai geniu, ţi-o spun pentru că este adevărat!". Tot în 1825,

concurează prima dată la Premiul Romei, fără a fi acceptat şi se înscrie la cursurile de compoziție din cadrul Conservatorului parizian, urmând clasa lui A.Reicha. Anul 1827 îi aduce lui Berlioz revelația cunoaşterii lui Beethoven, această întâlnire marcându-i puternic personalitatea şi ducându-l spre noi orizonturi. În 1828 compune *8 Scene din Faust,* lucrare ce a stat la baza *Damnațiunii.*

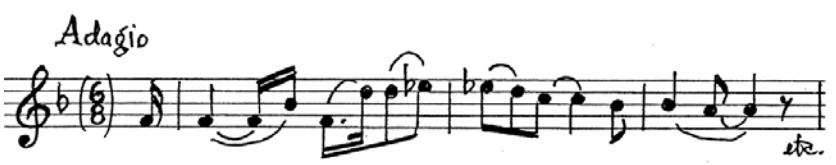
Marea pasiune pentru Hariett Smithson, actriță irlandeză dintr-o trupă ce prezenta tragediile lui Shakespeare, îi va inspira un ciclu de *Melodii irlandeze*, scrise pe versurile lui Th.Moore, precum şi *Simfonia fantastică,* socotită de către specialişti ca fiind un roman autobiografic al muzicii romantice. Concepută de la începun ca *muzică cu program,* explicată în textul adăugat partiturii, simfonia cuprinde 5 părți ce se bazează pe o singură temă principală. Berlioz preia de la Beethoven tratarea complexă a temei, care apare mereu schimbată din punct de vedere structural, constitutiv şi expresiv. Această temă, devenită cu timpul celebră, a fost preluată de compozitor dintr-o lucrare anterioară (*Cantata Herminie*), formulată pentru prima dată în *Simfonia fără acompaniament* pentru a se imprima în memoria ascultătorului, sub forma unei *idei muzicale fixe.* În această formulă găsim germenele sistemului leit-motivului wagnerian şi modalitățile revenirilor ciclice, ilustrate în muzica cu program aparținând lui Liszt şi în muzica fără program a lui Cesar Franck.

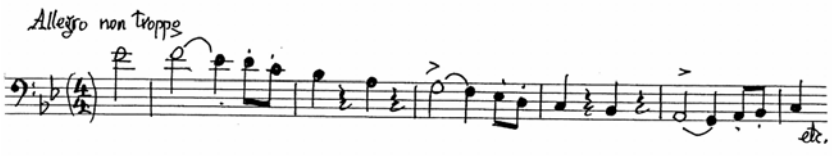
Simfonia fantastică începe într-o mişcare lentă, cu o melodie expusă la viorile prime. Acestui debut al primei părți – *Pasiune şi visare*, îi urmează un Allegro, în care se afirmă *ideea fixă,* tema muzicală care simbolizează ființa iubită şi care va apărea în diverse ipostaze pe tot parcursul simfoniei. Iată această temă în prima formulare:

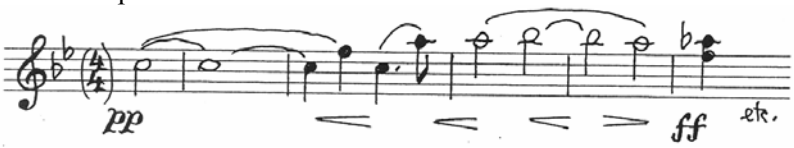
Exemplul 60

Partea a II-a – *Un bal* – se desfăşoară în ritm de vals, în sonoritatea pasională a viorilor:

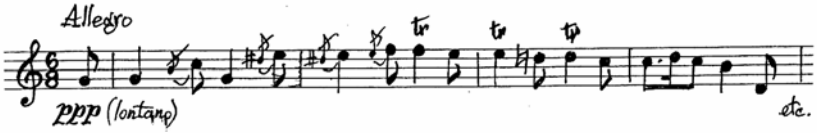
Exemplul 61

În timp ce tema iubitei este intonată de clarinet, cu aceeaşi metamorfozare în spiritul valsului.

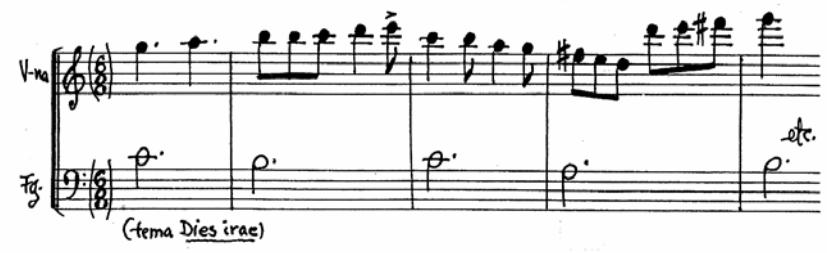
Partea a III-a – *Scenă câmpenească* – reprezintă o plimbare a autorului în natură, unde aude semnale pastorale, în economia orchestrei simfonice, interpretate de oboi şi corn englez, iar atmosfera este imaginată de cantilena liniştită a flautului şi viorilor. Tema iubitei capătă şi ea profil pastoral, într-o ipostază cântată de flauți şi oboi.

Exemplul 62

Partea a IV-a – *Drum spre supliciu* – descrie o viziune oribilă, pricinuită eroului de otrava pe care o ia pentru a-şi înăbuşi disperarea şi gelozia. Autorul asistă la condamnarea sa la moarte şi la propria-i execuție. Secțiunea muzicală se deschide prin ropote de timpani, cu puternice accente dramatice, sensul melodic descendent indicând o tot mai mare cădere a sufletului în tenebre.

Exemplul 63

Tema iubitei, intonată de clarinet după un mare crescendo orchestral, sună ca o amintire tânguitoare, ce se trezeşte în suflet şi creşte pasional:

Exemplul 64

Finalul simfoniei, partea a V-a – *Visul unei nopți de Sabat* – aduce în imagini muzicale o temă predilectă în lumea romantică, *demonicul,* introdus de Goethe în *Noaptea Valpurgiei* (din *Faust*) şi de E.T.A.Hoffmann în poveştile sale fantastice. Berlioz realizează în această parte, o atmosferă diabolică, macabră, un dans al vrăjitoarelor din noaptea sabatului. Tema iubitei se metamorfozează şi ea într-un hohot de râs diabolic, punctat de apogiaturi şi triluri:

Exemplul 65

Tot aici, o temă religioasă, provenită din Recviem – *Dies irae* – este împletită cu motivul sabatului, într-o tratare fugată, cu aceleaşi tente diabolice:

Exemplul 66

După 1830, Berlioz a debutat în Franța şi în ipostaza de critic muzical la cotidianul *Le Renovateur*, activitate pe care a continuat-o apoi la cele mai importante publicații franceze, pe parcursul a mai bine de 20 de ani.

La cererea lui Paganini, începe o lucrare programatică în patru părți – simfonia *Harold în Italia* (*Harold în munți, Marşul pelerinilor*

cântând rugăciunea de seară, Serenada către iubită a unui muntean din Abruzzi şi *Orgia briganzilor*), care este concepută ca o simfonie cu instrument obligat, în care compozitorul explorează la maximum resursele sonore ale violei, tratată ca un personaj, reprezentat de o leit-temă.

Recviemul, destinat aniversării Revoluției din 1830, este alcătuit din 10 secvențe şi constituie una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Berlioz, alături de *Simfonia fantastică.*

Romeo şi Julieta, inspirată de textul shakespearian omonim, este imaginată de către Berlioz sub forma unei drame muzicale – operă de concert sau simfonie dramatică. Partea simfonică a acestei lucrări cuprinde episoadele cele mai importante, cele două personaje apărând drept componente ale dramei muzicale, fiind reprezentate timbral prin numeroase dialoguri ce dezvăluie pasiunea pentru sonoritățile delicate ale instrumentelor de suflat şi ale celor de coarde.

Anul 1843 este acela al publicării marii sale lucrări teoretice, fundamentală pentru arta componistică romantică, şi anume *Tratatul de instrumentație.* În aceeaşi perioadă, paralel cu concertele simfonice susținute şi dirijate la Paris, Berlioz a întreprins un mare turneu în Germania, prilej cu care s-a întâlnit cu Wagner şi Schumann. În această ambianță, vechea sa pasiune pentru *Faust* s-a materializat în reluarea celor *8 Scene din Faust,* proiectând o amplă *Dramă vocal-simfonică,* al cărei libret este alcătuit dintr-o combinație a versurilor lui Goethe şi versificărilor proprii. Concepută ca o operă de concert, *Damnațiunea lui Faust* a cunoscut triumful încă de la prezentarea unui fragment al său (*Marşul lui Rakoczy*), cu prilejul unui turneu la Budapesta. Prima audiție completă a fost în 1846, dar s-a soldat cu un eşec. Genul muzical dramatic desăvârşit de Berlioz prin această lucrare este o ipostază mai neobişnuită a muzicii cu program, în care simfoniei propriu-zise îi sunt alăturate personaje. Virtuozitatea orchestrației este relevată de o partitură ce cuprinde multe sonorități şi soluții de instrumentație folosite pentru prima dată de Berlioz spre a înfățişa personaje şi întâmplări.

În 1862, cunoaşte un succes mare la public opera comică *Beatrice şi Benedict,* comandată compozitorului de teatrul din Baden-Baden. Libretul aparține compozitorului şi reprezintă o versiune pentru teatrul liric a comediei shakespeariene *Much Noise for Nothing (Mult zgomot pentru nimic).* Cele 15 secvențe ale operei se desfăşoară

în stilul unei opere comice, fiind în acelaşi timp un exerciţiu rafinat al limbajului muzical. Charles Gounod o caracteriza astfel: „… un model desăvârşit a ceea ce liniştea şi calmul înserării pot trezi în suflet, făcând să vibreze reveria şi tandreţea… Este o operă nemuritoare, asemenea celor pe care cei mai mari maeştri le-au scris îmbinând suavitatea cu profunzimea.”.

Activitatea de publicist cuprinde 600 de foiletoane publicate între 1822-1863, în presa vremii (*Le Renovateur, Journal des Debats, L'Europe littéraire, Gazette musicale, Le Figaro* etc.). Acestora li se adaugă publicaţiile postume ale *Memoriilor* şi *Scrisorilor intime,* care alcătuiesc un ansamblu de scrieri ce au o ţinută poetică, stilistică şi un neobosit spirit combativ, caracteristic perioadei romantice. Toate scrierile lui Berlioz constituie un amplu roman autobiografic care, în afara prezentării întâmplărilor din viaţa proprie, schiţează o frescă vastă a vieţii sociale şi artistice din perioada în care a trăit.

FRANZ LISZT (1811-1886) este cea mai proeminentă personalitate romantică, înscriindu-se în galeria compozitorilor naţionali maghiari. El a încurajat mişcarea de afirmare naţională, sprijinind chiar de la Paris muzicienii unguri. A acordat o egală importanţă creaţiei şi carierei de pianist. A promovat muzica programatică, afirmând noi procedee de tehnică componistică, atât din punct de vedere formal, al genurilor proprii romantismului, cât şi al inovaţiilor în arta orchestraţiei.

Dintre cele peste 700 de opusuri amintim: *Muzica vocal-simfonică* – oratoriile *Christus, Legenda Sfintei Elisabeta,* 3 messe, un recviem, 6 psalmi pentru solişti, cor şi orchestră, toate aceste lucrări având un caracter religios. De altfel, într-un moment dificil al vieţii sale, Liszt a îmbrăcat haina monahală, încercând să se izoleze de tulburările lumii laice.

În genul *muzicii vocale* a scris lieduri pe versuri de: Goethe, Schiller, Heine, Hugo, Petofi, Arbany ş.a., publicate în 1883.

Muzica simfonică este reprezentată în special prin poemele simfonice, al căror creator în gen şi formă este. Construite după un program, poemele simfonice au la bază o singură temă ce revine sub diferite forme. Dintre cele aproximativ 13 poeme simfonice compuse de Liszt enumerăm: *Preludiile* (1854) – lucrare ce porneşte de la textul

meditațiilor lui Lamartine. Tema ce străbate poemul este cântată la unison şi constituie germenele tuturor motivelor muzicale ulterioare. Profilul melodic al acestei teme este următorul:

Exemplul 67

Alte poeme simfonice sunt: *Orfeu* – inspirat de chipul personajului antic legendar, pictat pe vasele de la Luvru; *Tasso* – compus cu ocazia a 100 de ani de la naşterea lui Goethe; *Hungaria* – are drept program lupta pentru eliberarea poporului maghiar; *Mazeppa* – scris după un libret de H.Wolf; *Prometeu* (1855); *Hamlet* (1858) etc.

Tot în cadrul lucrărilor programatice intră şi simfoniile *Faust* (1854-1857) şi *Dante* (1856). Simfonia *Faust* are la bază textul lui Goethe şi este alcătuită din trei părți şi un postludiu coral. Cele trei părți sunt personificarea muzicală a eroilor dramei: partea I – *Faust*, partea a II-a – *Margareta* şi partea a III-a – *Mefisto* (în care sunt tratate persiflant temele din primele două părți).

Muzica de concert are şi ea un program, iar părțile tradiționale ale concertului instrumental dispar. *Concertul pentru pian şi orchestră nr.1 în Mi bemol major* are o notă eroică, *Concertul nr.2 pentru pian şi orchestră în La major* este dedicat lui Hans Bronsard, *Concertul patetic pentru 2 piane şi orchestră* a fost prelucrat ulterior pentru un singur instrument şi orchestră.

Rapsodiile, în număr de 20, reprezintă o adevărată arhivă de folclor, prezentată într-un stil pianistic strălucit. Promovarea citatului folcloric maghiar (cu preponderență), dar şi român, spaniol, italian etc., precum şi a folclorului lăutăresc constituie unul dintre elementele esențiale care au dus la crearea stilului național maghiar.

Creația pentru pian cuprinde 1200 de lucrări, din care jumătate sunt transcripții, parafraze pe baza unor procedee originale. *Studiul* este genul cel mai mult cultivat, în care se încadrează cele *12 Studii de execuție transcendentală, 6 Studii de bravură după Capriciile lui Paganini, 3 Studii de concert* etc. *Sonata în si minor,* compusă în 1854, ocupă şi ea un loc aparte (deoarece prima parte este construită pe

principiul poemului simfonic, având o temă amplă, urmată de o dezvoltare în care aceasta apare transfigurată. Lucrările sale pianistice cu program sunt adevărate poeme instrumentale: *Ani de pelerinaj, Albumul unui călător, Armonii poetice şi religioase* etc. Astfel, inovațiile pianistice realizate de Liszt sunt remarcabile, el determinând o nouă manieră de interpretare, lărgind posibilitățile tehnice ale instrumentului, folosind o mişcare naturală şi constantă a digitației, determinând o mai mare uşurință în executarea unor pasaje de virtuozitate, precum succesiuni ample de grupe acordice, sau de octave înlănțuite. Liszt rămâne în istoria muzicii universale ca un mare muzician, pianist şi compozitor, ale cărui creații au revoluționat arta muzicală, înscriindu-se în profundul caracter al Romantismului.

A. **Muzicologia şi critica muzicală**

Peroada de înflorire a Romantismului s-a reflectat şi în domeniul *Muzicologiei şi Criticii muzicale.* Am putut vedea din cele de mai sus, activitatea de critică muzicală a lui Robert Schumann prin *Cronicile davidienilor*, tipărite în revista înființată de el însuşi, *Neue Zeitschrift für Musik,* şi în *Gesammelte Schriftem über Musik und Musiker.* Ideile sale despre muzică şi rolul ei în epocă, precum şi aprecierile făcute unor tineri muzicieni ai epocii, precum Schubert, Berlioz, Liszt au probat o personalitate teoretică aptă şi vizionară, stabilind traseele estetice ale romantismului muzical.

În viața muzicală pariziană, numele lui Berlioz este legat de critica muzicală. Pe lângă articolele publicate, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (*Marele Tratat de instrumentație şi de orchestrație*) reprezintă o lucrare fundamentală pentru arta compoziției.

Un alt nume celebru în epocă, François Joseph Fetis, este legat de lucrarea care i-a adus celebritatea – *Tratatul complet de teorie şi practică a armoniei* (1844), în care autorul stabileşte patru etape ale evoluției armoniei europene: ordinea unitonică, ordinea transtonică, ordinea pluritonică şi ordinea omnitonică, schițând astfel teoretic drumul spre cromatismul wagnerian şi apoi spre atonalism. Fetis atrage atenția asupra valorilor tradiționale, fiind în acelaşi timp inițiatorul teoriei potrivit căreia „arta nu progresează, ci se transformă", expusă în cele cinci volume ale *Istoriei generale a muzicii.* În ceea ce

priveşte legătura artei cu publicul, el este iniţiatorul analizei sociologice, prezentată în *Muzica la dispoziţia lumii* (1848). În *Biografia universală a muzicienilor,* Fetis este citat printre primii etnografi muzicali.

B. **Muzica de divertisment**

Ambianţa romantică a culturii muzicale europene cunoaşte şi un gen al *muzicii de divertisment,* prezent în viaţa socială austro-ungară a secolului al XIX-lea, mult gustat de marele public. Acest tip de muzică iese de sub rigorile formaliste ale vieţii de curte de până atunci şi se desfăşoară cu precădere în cadrul balurilor populare vieneze, în localuri populare, în grădini publice.

Valsul este genul care devine favoritul ambianţei societăţii timpului, detaşându-se de celelalte genuri muzicale, constituind în sine un fel de barometru social al frământărilor din perioada respectivă. Afirmat încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în cadrul balurilor la care populaţia Vienei participa în număr destul de mare, valsul, ce are un caracter popular, era interpretat de formaţii orchestrale, alcătuite de obicei din câţiva instrumentişti (vioară, lăută, fluier, tobă), atrăgând după sine promovarea unor dansuri numite generic *Deutsche Tantze*.

Dintre acestea, *Landler*-ul şi varianta sa mai rapidă, *Haxenschlager*-ul, au constituit nucleul viitorului dans numit *vals.* Acesta a devenit treptat dominant, folosind o măsură ternară, iar termenul de *vals* a fost semnalat pentru prima dată într-o comedie muzicală (operetă în devenire), *Una cosa rara,* aparţinând lui V.Martin y Soler. Acea melodioară din comedioara lui Soler a cucerit rapid aprecierea marelui public. Terminologia derivă din latinescul *volvere* = rotire, mişcare rotitoare, utilizat încă înainte de a fi asociat cu vreun dans.

Primele valsuri aveau o formă foarte simplă, de două fraze cu câte opt măsuri, ce se repetau. Foarte mulţi compozitori ai timpului, deja uitaţi astăzi, au contribuit la structurarea şi afirmarea genului. Unul dintre aceştia a fost Johann Strauss – tatăl.

JOHANN STRAUSS – TATĂL (1804-1849) a fost dirijor, compozitor şi violonist. Primele sale concerte au fost prezentate în biserica „Sperl". A întreprins multe concerte cu orchestra pe care o conducea, bucurându-se de un mare succes în Germania, Franţa,

Belgia, Olanda şi Anglia. Din 1835 a devenit directorul balurilor curţii vieneze, funcţie care i-a permis să creeze şi să interpreteze un număr impresionant de valsuri.

Creaţia sa cuprinde 150 de valsuri, 14 polci, 28 de galopuri, 35 de cadrile, marşuri şi piese ocazionale, între care: *Die Taubchen, Donaulieder, Hughenoţii, Radetzki Marsch.* Multe dintre lucrările sale au fost atribuite, din cauza celebrităţii, fiului său, a cărui activitate s-a desfăşurat după 1850.

JOHANN STRAUSS – FIUL (1825-1899) a continuat tradiţia valsului vienez inaugurată de tatăl său şi de Joseph Lanner. El desăvârşeşte genul valsului vienez, aducându-l la forma sa clasică. Talentul înnăscut, marea uşurinţă în inventarea melodiilor, de o deosebită simplitate şi frumuseţe, l-au făcut popular în toată lumea. Valsuri celebre scrise de el sunt: *Dunărea albastră, Poveşti din pădurea vieneză, Viaţă de artist, Vin, femei şi cântec, Sânge vienez* etc. Creaţia sa mai cuprinde un balet şi un număr destul de mare de operete, *Liliacul* şi *Voievodul ţiganilor* fiind cele mai cunoscute în istoria genului.

Audiţii recomandate:

Felix Mendelssohn-Bartholdy
Simfonia Scoţiana op.57
Simfonia Italiana op.90
Concertul pentru vioară şi orchestră în mi minor op.64
Suita pentru orchestră Visul unei nopţi de vară

Robert Schumann
Simfonia nr.3 Renana op.97
Concertul în la minor pentru pian şi orchestră op.54
Ciclul de lieduri Dragoste şi viaţă de femeie
Ciclurile de piese pentru pian Carnavalul, Scene de copii, Kreisleriana, Album pentru tineret

Frederic Chopin
Valsul în La bemol major op.69
Fantezia impromptu op.66

Poloneza în La major op.40
Studiul op.10 nr.12
Sonata pentru pian în si bemol minor nr.2 op.35
Concertul nr.1 pentru pian şi orchestră

Hector Berlioz
Simfonia Fantastica
Simfonia cu violă Harold în Italia
Damnaţiunea lui Faust

Franz Liszt
Poemul simfonic Preludiile
Simfonia Faust
Concertul pentru pian şi orchestră nr.1 în Mi bemol major
12 Studii de execuţie transcendentală
Poemul instrumental Ani de pelerinaj

C. **Opera romantică franceză**

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, principala formă de manifestare a artei muzicale a fost legată de teatru, în special ceea ce s-a numit „grand opera", muzica de cameră sau cea simfonică fiind destul de rar prezente. În sălile de operă domina aspectul virtuozităţii interpreţilor, alături de strălucirea bel cantoului. Aceasta este epoca în care erau în vogă mari cântăreţi ce au fascinat publicul prin arta lor, creând în acelaşi timp tradiţia spectacolului concertant în sala de operă. În filele cronicilor muzicale ale timpului sunt consemnate o serie de nume ale unor astfel de artişti: Malibran, Theresine Stoltz, Lablanche, Tamburini, Rubini, Levasseur etc.

La toate acestea s-a adăugat gustul pentru divertismentul coregrafic, devenit un element indispensabil pentru reuşita unui spectacol. Şi în acest caz, cronicile amintesc mai multe nume ale unor dansatoare, cea mai renumită fiind Maria Taglioni, cea căreia i se atribuie paternitatea efectului ridicării pe poante.

Libretiştii epocii (Scribe, Saint-Georges, Planard) erau neîntrecuţi în a găsi soluţiile ce se potriveau gustului monden, creând tot atâtea prilejuri pentru etalarea vocilor pe scenă într-un cadru fastuos al montării. Dintre cele 3 săli de operă ce funcţionau în Parisul acelor epoci (Opera Mare, Teatrul Italian şi Favart – Opera comică), ultima

dintre cele enumerate a fost cea care a cultivat o linie stilistică apropiată de tradiția națională franceză prin partiturile realizate de Aubert, Harold şi, mai târziu, Gounod. Tendința era una cosmopolită, prin subiectele italiene prezentate în manieră franțuzească, tendință de altfel prezentă şi în cazul italienilor, ce preluau subiecte germane (Rossini – *Wilhelm Tell* după Schiller), sau a germanilor, ce se pliau pe gustul francez, după ce fuseseră formați în Italia (Meyerbeer).

Primul deceniu al secolului al XIX-lea este reprezentat în cultura franceză de compozitorii perioadei Revoluției, prezenți pe afişe cu creații mai vechi, influențate de către înnoirile aduse de Christoph Willibald Gluck (Etienne Mehul – *Joseph*, Francois Gossec – *Les pecheurs* şi *Toinon et Toinette*). Următoarea generație este reprezentată de Charles Catel cu *Semiramis* şi de Jean-François Lesueur, profesor al lui Berlioz şi al lui Gounod, autor al operelor *Paul et Virginie* şi *Ossian*, socotită a fi prima operă concepută într-un spirit mai nou, datorită ariilor denumite „romantice" şi prin fragmentele simfonice. Toată această perioadă este socotită de către muzicologi drept germenele unei opere preromantice.Tot în această perioadă activează ca director al Conservatorului din Paris, începând cu anul 1821, timp de aproape 20 de ani, Luigi Cherubini, creator de muzică simfonică, instrumentală, vocală şi de operă. Printre lucrările sale scenice (30), cele mai cunoscute sunt *Iphigenia în Aulida*, *Medeea*, opera balet *Anacreon*. Apreciat de contemporani, compozitorul italian s-a considerat promotorul academismului în cadrul formării noilor generații de compozitori francezi la Conservatorul parizian. Cu opera *Medeea*, Cherubini readuce în actualitate drama lirică. Alt compozitor din acea perioadă care a adus specificul romantic în modul de a comunica stările emoționale a fost Gasparo Spontini (opera *Vestala*, după o scurtă nuvelă a lui Et. de Juovy; *Fernand Cortez*, prin care Spontini evoluează ca stil spre grand opera). Prezența italienilor în toată perioada romantică este o trăsătură caracteristică pentru viața muzicală pariziană a acelor timpuri. Alături de Spontini a activat şi Daniel Aubert, care este socotit a fi deschizătorul epocii operei mari (grand opera) franceze şi muzicianul care a fixat particularitățile stilistice ale virtuozității cântecului francez. Stilul său aminteşte de scriitura lui Lully, stabilind în acelaşi timp ambianța muzicii franceze de operă ce-şi va găsi finalizările stilistice tipic romantice în muzica

lui Massenet, la sfârşitul sec. al XIX-lea (îmbinare de accesibilitate melodică foarte des superficială, cu un pronunţat aspect de sentimentalism burghez). Contemporan cu Aubert în pleiada compozitorilor francezi este Adolph Adam, creatorul baletului romantic *Giselle.*

Cu un profil naţional evident, la care s-a adăugat tradiţia spectacolelor de bâlci cu un pronunţat spirit critic de sorginte socială, s-a născut, graţie lui **JACQUES OFFENBACH***, opereta* franceză. Dintre cele mai cunoscute partituri lăsate de către Offenbach amintim *Frumoasa Elena*, *Viaţa pariziană*, precum şi opera romantică *Povestirile lui Hoffmann* (1881).

În perioada de mijloc a secolului al XIX-lea, **GIACOMO MEYERBEER** a fost figura cea mai cunoscută, prin inventivitatea pusă în slujba obţinerii succesului imediat. Bun comerciant al propriei sale muzici, a făcut aceeaşi greşeală ca şi alţi artişti ai generaţiei sale, aceea de a ceda gustului mediocru al unui public superficial şi lipsit de cultură. Ceea ce este de remarcat la Meyerbeer este continua dorinţă de a cultiva o melodie de o mare cantabilitate. În acest sens amintim de ultima sa operă, intitulată *Africana,* care conţine arii tipice pentru stilul franco-italian al compozitorului (aria lui Vasco da Gama).

CHARLES GOUNOD (1818-1893). Continuă tradiţia operei mari, spectacol în care sentimentul şi maniera se împletesc într-o factură tipic franceză ca stil melodic, spectaculozitate şi sublinierea situaţiilor dramatice. Dintre cele 14 lucrări ale sale doar câteva au rămas în repertoriul liric, acestea constituind cea mai mare contribuţie adusă spectacolului de operă franceză de la mijlocul sec. al XIX-lea. În afara lucrărilor de operă a mai scris muzică religioasă, muzică simfonică şi lucrări camerale. Gounod a atras atenţia cu muzica comediei *Doctor fără voie* în care se regăsesc elemente ale stilului lui Lully. Operele sale cele mai cunoscute sunt *Faust, Mireille* şi *Romeo şi Julieta*, care se remarcă prin varietatea elementelor de inspiraţie melodică (valsul şi marea arie a Margaretei, cavatina lui Faust, 2 arii – Rondoul şi Serenada lui Mefisto din *Faust*), structura tradiţională a operei, cu numere închise cuprinse în 7 tablouri, fiecare dintre acestea păstrând culorile sonore menite să ilustreze acţiunea. Gounod a apărut în condiţiile unei dezorientări a teatrului liric francez, aflat sub diferite influenţe, stilul său aducând specificul francez.

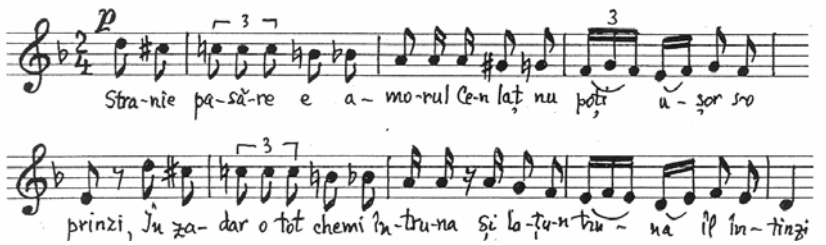
În a II-a jumătate a secolului al XIX-lea, Franța, care prin Hector Berlioz continua să rămână în rândul țărilor ce deținеau supremația în planul artei muzicale, a oferit foarte multe contribuții la progresul general al gândirii muzicale. În domeniul operei, prin monumentalism şi procedee compoziționale, anticipă drama wagneriană, iar simfonismul inconfundabil în epocă şi în acelaşi timp modern oferă rezolvarea contradicțiilor romantice. Perioada pe care o tratăm cunoaşte schimbări esențiale în mentalitatea teatrelor muzicale. În 1873 ia ființă din inițiativa Societății Naționale de Muzică orchestra simfonică *Concertele Naționale*, dirijată de Ed. Colonne, care devine celebră de-a lungul deceniilor, făcând cunoscute publicului numeroase capodopere ale muzicii simfonice.

Opera Comique, după 1872, înscrie în repertoriul său lucrări aparținând unor compozitori tineri, membri ai S.N.M., aceştia fiind Georges Bizet, Camille Saint-Saens, Jules Massenet şi Leo Delibes. Singura care rămâne fidelă repertoriului tradițional şi învechit din punct de vedere al concepției de realizare şi al abordării muzicale rămâne Opera Mare.

GEORGES BIZET (1838-1875). Este unul dintre reprezentanții tinerei generații de compozitori, care, alături de alte genuri muzicale precum miniatura vocală şi instrumentală, genul vocal-simfonic şi orchestral, a compus şi operă. Cele mai importante opere ale sale sunt: *Pescuitorii de perle* (1863), *Arleziana* (1872) – opera ce îmbină cântecele populare din sudul Franței cu genurile muzicii orăşeneşti şi *Carmen* (1875) – compusă pe libretul lui Meilbac şi Halevy după o nuvelă a lui Prosper Merimée. Opera urmăreşte destinul unor oameni simpli din Spania secolului al XIX-lea, pe scenă desfăşuându-se o dramă pasională pe fondul luptei împotriva nedreptăților sociale şi a celei naționale; opera este socotită ca fiind cea mai reuşită dramă muzicală a perioadei de sfârşit a secolului al XIX-lea prin realismul său. Tiparul arhitectonic muzical este bazat pe uvertură, arii, ansambluri, coruri, îmbinând melodia şi ritmurile specific spaniole, precum şi muzica gitanilor spanioli.

Dintre minunatele arii şi duete ale operei, renumită şi foarte cunoscută este *Habanera,*ilustrând inspirația din melodica şi ritmica spaniolă:

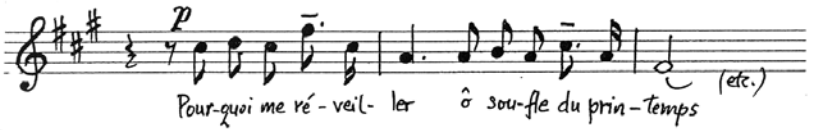
Exemplul 68



JULES MASSENET (1842-1912). Propune un nou model fundamental de operă, melodrama. Opera *Manon* (1884) este constituită din 5 acte şi 6 tablouri pe un libret de H. Meihlau şi Ph. Gille, după drama *Manon Lescaut* aparţinând abatelui Prevost. Se constituie ca o dramă romantică ce înfăţişează Parisul sfârşitului de secol XIX. Clasică prin păstrarea purităţii melodice, a scenelor delimitate precis, modernă prin limbaj, prin dimensiunea melodică şi acurateţea timbrală, opera *Manon* reprezintă una dintre cele mai frumoase pagini ale creaţiei franceze.

Una dintre ariile de un mare lirism specific romantic este cea a lui Werther, din opera cu acelaşi titlu:

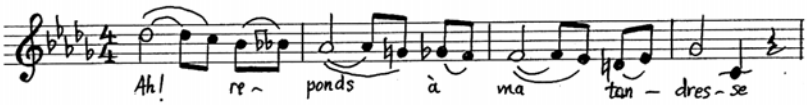
Exemplul 69



CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921). Este compozitorul în a cărui viziune opera de tipul „grand" atinge culmile cele mai înalte în planul montării, fastului şi a expresiei. Stilul oratorial vocal-simfonic se potriveşte foarte bine cu subiectele alese, de preferinţă biblice, istorice şi antice, amintind de Gluck. Expresia este amplificată de melodismul vocal desprins din *bel canto*, într-o desfăşurare amplă, sesizabilă atât în cântatul solo, cât şi în marile ansambluri. Acest melodism este impregnat cu elemente exotice şi orientale, preluate de compozitor din Egipt, Insulele Canare, Alger şi Indochina, unde a poposit. *Samson şi Dalila* (1868) a fost prezentată la Weimar de către

Liszt, fiind admisă la Opera din Paris în 1892. Este concepută ca o operă în 3 acte pe libretul lui F. Lemaire, inspirată dintr-o legendă biblică. Pe scenă sunt aduse personaje ce trăiesc drame puternice, fapt ce l-a plasat pe compozitor în galeria celor mai de seamă compozitori din această perioadă. Muzica operei este vocal-simfonică (inițial a fost gândită ca un oratoriu dramatic), având o mare forță de expresie, dată de desfăşurarea amplă şi continuă a melodiei, care primeşte multe intonații şi formule orientale, precum şi construcții armonice pe vechi moduri medievale.

O arie care ilustrează perfect aceste caracteristici ale muzicii lui Saint-Saens este aria Dalilei din opera *Samson şi Dalila,* o melodică meandrică, lascivă, precum avansurile seducătoarei eroine.

Exemplul 70

Simfonia, concertul, poemul simfonic, suita şi rapsodia sunt genuri spre care compozitorul s-a simțit atras, la fel ca şi de operă. În acest context amintim cele 5 simfonii, dintre ele detaşându-se *Simfonia a III-a cu orgă în do minor,* o grandioasă contribuție la desăvârşirea tipologică a simfoniei romantice. Ea este o culme în domeniul simfonismului, reprezentând un moment important în gândirea simfonică de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Tema de bază a acesteia este secvența gregoriană *Dies Irae*. În domeniul concertant, pianist desăvârşit cu o virtuozitate legendară, Saint-Säens ne-a lăsat 5 concerte pentru pian şi orchestră ce urmăresc perfecționarea formei. Pentru vioară şi orchestră a compus 3 concerte, cel mai apreciat fiind *Concertul nr. 3 op.61 în si minor* (1880), dedicat lui Pablo Sarasate. Poemul simfonic ocupă, de asemenea, un loc important în creația compozitorului, cel mai cunoscut fiind *Dans macabru* (1874), realizat după o poezie de H. Cazalis. Sunt folosite numeroase efecte onomatopeice pe cele 12 sunete ale harpei, apare din nou folosirea secvenței gregoriene *Dies Irae*, de această dată în sens parodic.

Creația lui Saint-Saëns valorifică din plin resursele muzicii naționale, răspunzând astfel cerințelor formulate de Societatea Națională Franceză.

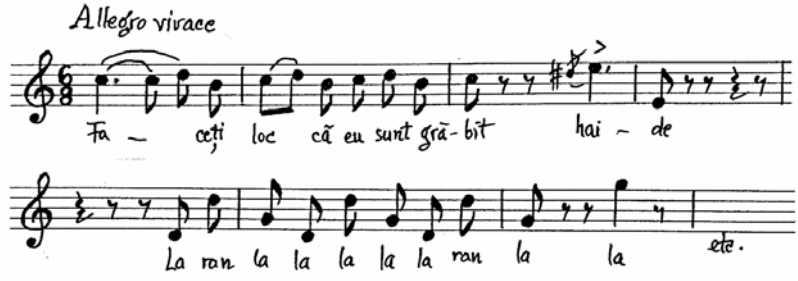
D. **Opera romantică italiană**

Începutul sec. al XIX-lea nu aduce elemente noi în muzica italiană de operă, care domina Europa de aproape 2 veacuri. Opera buffa şi opera seria nu mai prezentau interes în rândul publicului din marile centre culturale. Perioada de sfârşit a operei clasice din Italia este reprezentată de Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, compozitori care au lăsat câte o singură lucrare, ce reprezintă gloria trecută a operei. Cel care a asimilat toate încercările predecesorilor, creând în acelaşi timp drumul pentru trecerea de la clasicism spre opera romantică italiană a fost Gioacchino Rossini.

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868). Debutează cu opera comică *Poliţa căsătoriei*, urmată de o încercare în genul operei seria – *Demetrio e Polibio*. Prima lucrare ce a cunoscut succesul este *Tancredi* şi acest lucru s-a datorat importanţei pe care a dat-o compozitorul ansamblurilor, apoi stilului concis al recitativelor notate pentru a fi respectate fidel; de asemenea, linia melodică este mai suplă, cultivând cantabilitatea, fapt ce a asigurat adeziunea publicului. Cu opera *Italianca în Alger*, Rossini aduce o reformă în ceea ce priveşte arta cântului de operă ce capătă un contur precis, pasajele cu ornamente fiind notate cu stricteţe, îndepărtându-se în acest fel posibilitatea abuzivă de a demonstra virtuozitatea vocală. Prin scriitura liniei melodice de mare dificultate, compozitorul a impus în opera italiană tipologia sopranei dramatice şi de coloratură.

Momentul cel mai important în istoria operei romantice îl reprezintă succesul răsunător obţinut de opera *Bărbierul din Sevilla*, prezentată în 1816. Libretul interpretează într-o manieră contemporană comedia lui Beaumarchais, creând tipul operei buffa romantice perfecte, dar şi „catalogul" tipurilor principale de melodii italiene: *romanţa, serenada, aria de bravură* inspirată din canzonetele napolitane (ex. *Cavatina lui Figaro*), toate acestea preluând spiritualitatea cântecului tradiţional italienesc, puse în slujba conturării personajelor.

Cavatina lui Figaro se desfăşoară în Allegro vivace, punând grele probleme de dicţie şi de salturi vocale pe intervale mari, cu mare rapiditate, acoperind un ambitus larg pentru vocea de bariton şi trecând alert de la un registru extrem la altul.

Exemplul 71

Un alt element introdus de către Rossini este *aria de coloratură dramatică* (ex. *Aria Rosinei*), alcătuită din melodii ce exprimă stările şi psihologia personajelor prin numeroase motive muzicale alăturate în mod armonios. *Aria de caracter* (ex. *Aria calomniei lui Don Basilio*) reia maniera cântului operelor bufe napolitane, imaginând creşteri expresive intense, pornind de la urmărirea unei idei unitare pe care o descrie muzical. O altă particularitate impusă de Rossini în domeniul muzicii de operă este cultivarea crescendo-ului drept mijloc de tensionare a acțiunii. Mai puțin obişnuit pentru publicul din timpul său este modul în care concepe participarea orchestrei, nu numai ca element de acompaniament, ci şi ca unul de sine stătător. Acest lucru este vizibil nu numai în uvertura operei *Bărbierul din Sevilla*, dar şi în intermezzo „temporale" în care prin soluțiile de structură simfonică foarte interesante prin utilizarea întregii game de efecte a culminațiilor motivice, reuşeşte să redea desfăşurarea unei furtuni.

Opera *Semiramida* este considerată a fi una dintre primele lucrări ce anunță stilul de „grand opera". Bel canto-ul ajunge în această partitură la forma definitivă; de asemenea, efectele scriiturii de coloratură, dramatizarea lor, tind spre o nouă tehnică a cântului, devenind punctul de pornire pentru urmaşii lui Rossini. Opera *Wilhelm Tell*, inspirată după tragedia lui Schiller, l-a impus pe Rossini la Paris. Asemenea *Semiramidei*, şi *Wilhelm Tell* este construită în stilul grand opera. Rossini s-a evidențiat în perspectiva primelor decenii ale secolului al XIX-lea prin contribuțiile aduse la „romantizarea" operei seria, îmbogățindu-i componentele, fără a o modifica structural. De asemenea, în genul operei buffa a impus o adevărată „revoluție" a limbajului teatral în sensul autenticității şi vivacității acțiunii dramatice muzicale.

GAETANO DONIZETTI (1797-1848). Continuă pleiada compozitorilor italieni al căror destin este legat de creație. A cultivat ca element primordial melodia, părăsind ornamentația excesivă de tip rossinian, adoptând cântecul popular italian. Acest lucru explică în mare parte simplitatea şi cantabilitatea ariilor sale, libertatea cursivității ritmice mai puțin dominată de periodicitatea silabică a textului. Faima sa este adusă de 2 melodrame ce apar ca exemple tipice ale transformării operei seria în spectacol romantic, este vorba de *Lucrezia Borgia* şi, în special, de *Lucia di Lammermoor*. Ambele opere au subiecte din literatura contemporană compozitorului. Obiectivul libretelor este acela specific melodramei romantice italiene, adică prezentarea unor situații teatrale care îngăduie exprimarea unor pasiuni şi sentimente puternice prin intermediul melodicii şi a expresiei vocale spectaculoase. În domeniul operei buffa, Donizetti compune opera *Fiica regimentului,* care reprezintă o versiune spirituală a operelor bufe italiene cărora le adaugă farmecul spontan specific cantabilității franceze şi opera *Elixirul dragostei.* Ultima sa partitură este opera *Don Pasquale* ce reprezintă punctul culminant al romantismului european în domeniul operei. Subiectul este apropiat de cel al *Bărbierului din Sevilla*, opera fiind construită în stilul celei comice şi impresionând prin originalitatea soluțiilor muzicale. În acest context se înscrie finețea detaliului psihologic al personajelor, zugrăvite prin imagini muzicale de o plasticitate extraordinară.

VINCENZO BELLINI (1801-1835). A fost un muzician tipic romantic, rămânând legendar pentru frumusețea şi sensibilitatea sa - „Dolce come un angelo e giovane come l'aurora" – caracterizarea aparține cântăreței Giufetta Turina. Operele sale s-au impus printr-un stil personal pregnant ce îmbină poezia cu muzica. Dominația melodiei vocale reprezintă din acest punct de vedere elementul caracteristic. Cele mai cunoscute opere ale sale sunt *Somnambula*, *Puritanii* şi *Norma*. Bellini este primul compozitor care anunță romantismul național ce va ieşi în evidență odată cu opera lui Verdi. Din acest punct de vedere, finalul actului I al operei *Norma*, ce cuprinde corul druizilor, supranumit de parizieni *Marseilleza italienilor,* dar mai ales finalul actului II al operei *Puritanii* (duetul Giorgio-Riccardo cu celebra melodie *Suoni la tromba*) sunt exemplele cele mai elocvente.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901). Italia păşeşte în a doua jumătate a sec. al XIX-lea cu un sigur compozitor important: Giuseppe Verdi. Aşa cum aminteam mai înainte, în multe dintre operele predecesorilor săi apar unele accente patriotice, expresie a sentimentelor şi dorinţei de libertate şi unitate naţională ale italienilor din acea perioadă. Chiar dacă nu au fost înscrise în mişcare italiană *Risorgimento* (Redeşteptarea), ele afişează simpatia compozitorilor pentru cauza comună a tuturor italienilor aflaţi sub imperiul Austro-Ungar, de eliberare şi unificare a Italiei. Acest moment ce reprezintă maturizarea naţională (declanşată şi de valul revoluţionar de la 1848) găseşte teatrul muzical italian străbătut de avântul patriotic şi de redeşteptare naţională, în care îşi face intrarea pe scena muzicii din peninsulă G. Verdi, cel care a devenit „cântăreţul" Italiei, „muzicianul cu cască" (după cum l-a numit Rossini) şi „L'Italienissimo" (cel mai italian dintre italieni).

Nepropunându-şi să reformeze opera, nici să desfiinţeze genuri muzicale existente de secole pe care să le declare perimate, Verdi s-a apropiat de operă, dându-i cea mai echilibrată formă şi putere expresivă. În acest context, compozitorul afirma: „Dacă germanii, plecând de la Bach ajung la Wagner, ei procedează ca nişte germani adevăraţi. Dar noi, urmaşii lui Palestrina, imitându-l pe Wagner facem o crimă faţă de muzică, creăm o muzică inutilă şi chiar dăunătoare." Acestui crez Verdi i-a rămas fidel toată viaţa, creaţia sa aducând specificul naţional pe scenă, iar opera a fost gândită ca mijloc de comunicare cu semenii săi, cărora le-a prezentat năzuinţele şi idealurile naţionale. „Verdi nu avea decât 3 pasiuni. Ele atinseseră însă o forţă imensă: dragostea pentru artă, sentimentul naţional şi prietenia." (L. Escudier – *Mes souvenirs,* Paris, 1863).

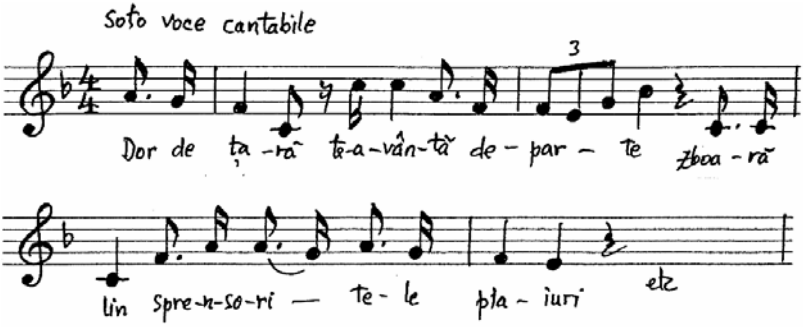
Creaţia cuprinde muzică de operă, lucrări pentru voce şi orchestră şi lucrări pentru voce şi pian.

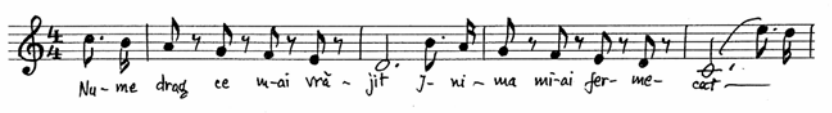
Opere (cele mai importante): *Oberto* (1839 – constituie prima sa operă, cu un succes suficient pentru a-i aduce şi alte comenzi), *Un giorno di regno* (1840), *Nabucco* (1842 – a repurtat un succes triumfal datorat unui limbaj apropiat de arta populară şi utilizării corurilor ce simbolizează poporul, precum şi datorită subiectului în sine, care prezintă tente patriotice), *Lombarzii* (1843 – inspirat de un subiect istoric), *Ernani* (1844 – după V. Hugo, operă care i-a dat posibilitatea să-şi afirme ingeniozitatea dramatică, realizată cu ajutorul unor

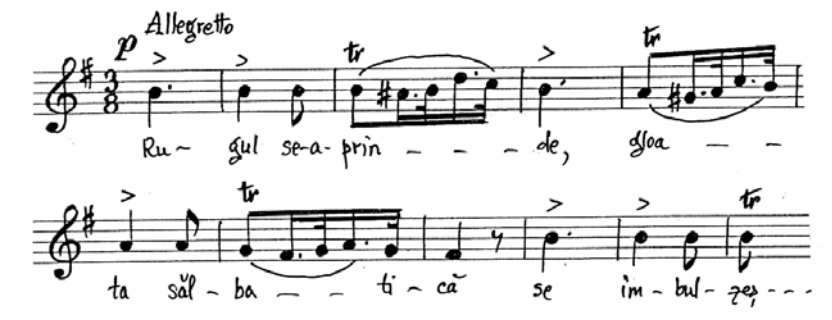
scheme muzicale, tributară în continuare suveranității vocii), *Ioana d'Arc* (1845), *Macbeth* (1847 – pe un libret de F. Piave), *Luisa Miller* (1849 – după Fr. Schiller), *Rigoletto* (1850 – pe un libret tot de F. Piave, după V.Hugo), *Trubadurul* (1853 – libret de S. Cammarano), *Traviata* (1853 – libret aparținând lui F. Piave, inspirat de *Dama cu Camelii* a lui Al. Dumas fiul), *Vecerniile siciliene* (scrise în 1855 pentru Opera din Paris), *Bal mascat* (1859), *Forța destinului* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Othello* (1887) şi *Falstaff* (1893).

Genul operei este, de fapt, şi genul predilect în care s-a manifestat creativitatea compozitorului. Aceasta este ilustrată de remarcabilul număr de lucrări create în acest gen. Dar nu cantitatea, ci calitatea muzicală a fiecărei opere îl face pe Verdi cel mai iubit dintre compozitorii italieni. Ariile sale, de o melodicitate simplă, dar plină de expresivitate, merg direct la sufletul auditoriului, devenind imediat de mare popularitate, cum am spune astăzi, şlagăre, desigur, păstrând proporțiile în domeniul muzicii culte.

Astfel se face că multe din ariile şi corurile operelor sale erau fredonate pe stradă, de poporul italian, devenind, într-o perioadă arzătoare a luptei sale de independență națională, imnuri pline de speranță şi elan. În acest sens, *Corul sclavilor evrei* din opera *Nabucco*, ilustra perfect aspirațiile poporului italian.

Exemplul 72

În operele verdiene, fiecare voce îşi află aria ideală, în tratări de importanță principală pentru fiecare. Nu numai vocile de sopran sunt privilegiate de maestrul italian, precum în ariile din*Traviata, Ernani, Rigoletto* etc. Iată un fragment din aria Gildei:

Exemplul 73

Dar şi vocea de mezzo-sopran îşi află o frumoasă reprezentare în opera *Trubadurul,* prin personajul Azucena.

Exemplul 74

Pe lângă creația de operă, Giuseppe Verdi a mai scris:

Lucrări pentru voce şi orchestră: *Nebunia lui Saul* (pe versurile lui V. Alfieri – 1831), *Cantata* pentru căsătoria lui R. Borrmeo (1834), *Imnul naţiunilor* (cantată pentru sopran, cor şi orchestră – 1862), *Requiemul* pentru solişti, cor şi orchestră" (1874), *Ave Maria* (pe text de Dante, pentru sopran şi orchestră de coarde – 1880).

Lucrări pentru voce şi diferite instrumente: *6 romanţe* pentru voce şi pian (1838), *Exilatul* (baladă pentru bas şi pian – 1839), *Seducţia* (baladă pentru bas şi pian – 1839), *Nocturna* (pentru sopran, tenor, bas şi flaut obligat).

Lucrări corale: *Sună trompeta* (pentru cor şi orchestră – 1848), *Tatăl nostru* (pentru cor mixt pe un text de Dante – 1880).

Spre deosebire de Wagner, care creează un nou tip de operă, Verdi rămâne consecvent operei de tip seria la început, apoi grand opera, ajungând la o sinteză între acestea două, pe fondul cărora grefează elementele noi. Sursa de inspiraţie pentru operele sale este viaţa oamenilor, cu aspiraţiile, bucuriile şi dramele lor, subiectele fiind preluate din istorie sau din literatură. Mijlocul principal de expresie este melodia, care are un stil propriu naţional italian, construită în

maniera înaintaşilor săi. Cantabilitatea, simplitatea, pregnanța la care se adaugă modernitatea conținutului au făcut ca melodiile din operele lui Verdi să capete o mare popularitate pe întreg mapamondul. Structurile melodice folosite de compozitor au de cele mai multe ori rădăcina în cântecul popular. Această melodie evoluează de la tipul *arioso* la *recitativul dramatic,* îmbogățit cu cromatisme, care colorează armonia, fără însă a ajunge vreodată la limitele tonalității.

Deşi pare un tradiționalist, în armonie Verdi este inovator, incluzând numeroase momente modale, desprinse fie din fondul muzicii bisericeşti, fie din structura melosului popular.

Opera italiană după Verdi. Afirmați în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, câțiva compozitori formați în umbra lui Verdi prin orientarea tematică, stilul şi modalitățile de expresie, au adus contribuții procesului de continuitate precum şi supremația muzicii italiene în Europa.

În acest sens amintim activitatea componistică a lui ***Amilcare Ponchielli (1834-1886),*** din a cărei creație s-a remarcat opera *Gioconda* (dramă lirică în 4 acte pe libret de Arrigo Boito, după tragedia *Angelo, tiranul Padovei* de V. Hugo). Este o operă în care elementele naturaliste creează melodii apropiate de configurația wagneriană. ***Arrigo Boito (1842-1918)*** a fost un compozitor şi poet care a marcat începutul înnoirilor ce vor fi realizate în deceniile următoare. Muzica sa este mult mai aproape de stilul wagnerian, iar opera *Mefistofele* (1867), pe un libret propriu după *Faust* al lui Goethe, impresionează prin viziunea modernă asupra personajelor, dramaturgiei şi prin destructurarea spectacolului.

4. *Romantismul târziu (a doua jumătate a secolului XIX)*

Ultima etapă a Romantismului, ca orice sfârşit, implică germenii unei noi etape, pregătind tendințele moderne ale muzicii secolului al XX-lea.

Unul dintre novatorii romantici este Richard Wagner, prin creația sa de operă, în care aduce ideea spectacolului total, în care sparge granițele tonalității prin multitudinea cromatismelor, unde

crează melodia infinită şi armonia perpetuum modulantă. Tot el este şi iniţiatorul marilor descătuşări simfonice, al amplificării sonorităţilor aparatului orchestral şi al folosirii pe scară largă a unor instrumente până atunci mai puţin utilizate (suflători – alămuri, percuţie).

Sonorităţile ample, copleşitoare, grandioase, foarte dense ca scriitură şi profunde în substanţa muzicală sunt preluate de Johannes Brahms, de Gustav Mahler, de Anton Bruckner, de Richard Strauss, aceştia din urmă prelungindu-şi activitatea creatoare şi în secolul al XX-lea.

Formele monumentale simfonice, în special la Brahms, tind spre o perfecţiune şi un echilibru specifice clasicismului, deşi esenţa lor muzicală este romantică. Poate că în tendinţele lui se află germenii viitorului curent al secolului următor, neoclasicismul, deşi la Brahms se manifestau ca reacţie la exagerările romantice, iar în secolul XX s-au manifestat ca reacţie la unele curente moderniste ce ajunseseră la disoluţia elementelor muzicale (tonalitate, ritmică, forme, timbraj etc.).

Pentru acest sfârşit de etapă romantică, genul operei proliferat de Wagner şi cel simfonic al compozitorilor postromantici, sau romantici târzii sunt cele mai edificatoare.

A. **Opera romantică germană**

RICHARD WAGNER (1813-1883). Caracterizat de către George Enescu ca fiind „… cel mai răscolitor dintre muzicieni, cel care, vorbind mereu despre zei, se adresează totuşi oamenilor şi laturii celei mai intime a fiecăruia dintre noi”, a fost una dintre figurile proeminente ale vieţii muzicale germane şi austriece din cea de-a doua jumătate a sec. al XIX-lea. În faţa complexităţii personalităţii sale polivalente (poet, filosof şi muzician complex) şi a uriaşelor realizări muzicale, creaţia multor contemporani de-ai săi a rămas palidă, plasându-l pe Wagner în rândul titanilor culturii universale. Prin creaţia sa, Wagner ridică cultura muzicală germană pe culmile cele mai înalte ale romantismului, conferindu-i în acelaşi timp paternitatea multor înnoiri aduse tratării elementelor de limbaj muzical. Opera sa teoretică şi muzicală, profund novatoare, a stârnit vii reacţii în lumea muzicală de atunci, aducându-i atât adepţi cât şi adversari. Paginile dedicate activităţii wagneriene sunt numeroase, însumate în mii de

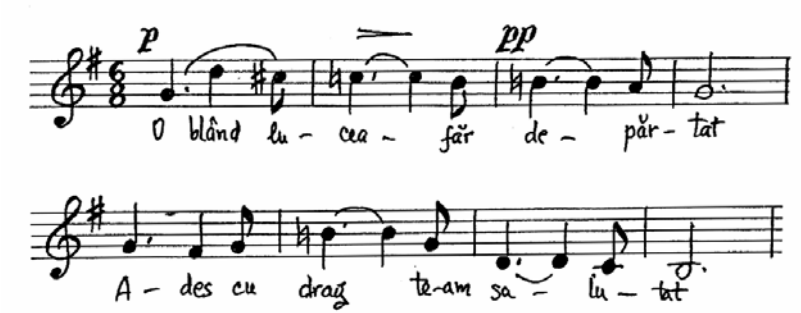
volume, printre primii săi biografi numărându-se Franz Liszt, H.S. Chamberlain, Fr. Nietzsche, Vincent d'Indy, Emanuel Ciomac ş.a. Creaţia sa a constituit în acelaşi timp un minunat izvor de inspiraţie pentru „muzica viitorului", deoarece „este şi va rămâne pentru multe alte decenii şi secole unul dintre cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălţate spre gloria neclintită a muzicii" (Claude Debussy – *Domnul Croche antidiletant).*

Născut în 1813 la Leipzig, îşi manifestă vocaţia către arte de timpuriu. Începe să studieze serios la Dresda la vârsta de 9 ani, iar la 13 ani traduce primele cânturi din *Odiseea* şi apoi din Shakespeare, elemente care-l vor influenţa mai târziu. Pentru formarea sa muzicală, o foarte mare influenţă au avut-o Beethoven şi Weber, precum şi stilul operei italiene şi franceze. În egală măsură, a fost influenţat de tragedia greacă şi de cultura clasică. Sub influenţa mitologiei antice, Wagner a fost atras şi de mitologia celţilor şi a popoarelor germanice. În această direcţie, eroul acestor mituri era considerat de compozitor ca fiind „un om de acţiune, liber în raport cu condiţiile istorice existente, în el concentrându-se însăşi esenţa năzuinţelor eroice şi a setei de libertate proprie omului, exprimată într-o formă generalizată." Personajele sale reliefează atitudini, idei, sentimente pe care compozitorul le va schiţa muzical într-o formă desăvârşită. 1833 este anul în care scrie prima operă, inspirată dintr-un basm al lui C. Gozzi, pentru ca cea de-a doua operă să fie preluată după Shakespeare (*Măsură pentru măsură*), opera numindu-se *Dragostea interzisă* şi în care demască făţărnicia prin care păturile conducătoare doreau să se impună. În 1834 este numit dirijor al operei din Magdeburg, pentru ca în 1839 să părăsească Germania în favoarea Parisului. 1842 este anul în care se întoarce la Dresda, oraş în care a obţinut un mare succes cu opera *Rienzi,* iar peste un an cu *Vasul fantomă*. După 1848 se stabileşte la Zürich, unde va rămâne până în 1859, perioadă plină de greutăţi în viaţa compozitorului, dar şi eficientă din punct de vedere intelectual, în sensul că a elaborat concepţiile sale estetice despre artă, publicându-le sub titlurile *Arta şi revoluţia* (1849), *Opera de artă a viitorului* (1850), *Opera şi drama* (1851). În 1852 a terminat poemele din tetralogia sa, *Inelul Nibelungilor*, care cuprinde *Aurul Rinului*, *Walkyria*, *Siegfried* şi *Amurgul zeilor*. După opera *Lohengrin*, terminată în 1849, în 1854 începe lucrul la *Tristan şi Isolda*, operă ce

marchează conştientizarea geniului său creator. În 1856 se apucă să schițeze *Învingătorii*, apoi, după un an, *Parsifal* şi, de asemenea, susține o mulțime de turnee împreună cu Liszt. În 1859, vindecat de dragostea față de Mathilde Wesendonck, pentru care scrisese *5 lieduri pentru soprană şi pian,* pleacă la Paris pentru a pregăti publicul în vederea reprezentării operei *Tannhäuser* prin concerte care s-au bucurat de un succes real.

Opera este inspirată de un personaj real, un cântăreț şi cavaler german din Evul Mediu (secolul XIII), un minnesänger. Într-un vechi cântec popular se povesteşte că acest cântăreț a plecat într-o zi pe muntele Venus, unde a fost iubit de zeița însăşi. Cuprins de remuşcări pentru viața de desfrâu pe care o trăieşte, el cere ajutorul Sfintei Fecioare Maria, care îl ajută să plece de acolo. Merge apoi în pelerinaj la Roma, pentru a cere iertare Papei, dar acesta nu i-o acordă, spunându-i că doar când va înflori toiagul său, va avea iertarea lui Dumnezeu. Îndurerat, Tannhäuser se întoarce pe drumul pelerinilor şi ia parte la întrecerea cântăreților cavaleri. Cel învins în lupta poetică trebuie să moară. Tannhäuser este învins, dar Elisabeta, nepoata regelui, cere şi obține salvarea sa. În acelaşi timp, toiagul Papei înfloreşte, iar acesta îl caută fără a-l mai putea găsi. Tannhäuser se stinge din viață, obținându-şi iertarea prin dragostea Elisabetei şi ruga Preasfintei Fecioare.

O arie renumită, de o mare noblețe şi cantabilitate, revărsând un lirism fără margini, este *Aria Luceafărului:*

Exemplul 75

În 1867 termină de compus *Maeştrii cântăreți*, prezentată după un an la München. Între 1869-1870 au loc premierele müncheneze ale

Aurului Rinului şi *Walkyriei*, ordonate fiind de Ludovic al II-lea. În 1874, *Amurgul zeilor*, ultima parte din *Inelul Nibelungilor* este terminat, iar în 1876, acestei tetralogii i se dedică primul festival de la Bayreuth. Anul 1882 aduce cu sine premiera în acelaşi oraş a operei *Parsifal*. Moare în 1883 la Veneţia.

Caracteristicile operei sale sunt legate de: crearea melodiei infinite; crearea leit-motivului; crearea unei armonii bazate pe modulaţii complicate; un stil rafinat şi colorat orchestral; contopirea recitativului cu aria; orchestra îşi măreşte numărul de instrumente prin introducerea în special a instrumentelor de suflat din alamă (familia tubelor); monologul este principalul mod de redare muzicală *(Lohengrin*); gruparea leit-motivelor după forţele care se află în conflict *(Lohengrin);* renunţarea la uvertură şi înlocuirea ei cu un preludiu (*Lohengrin*), conceput ca o sinteză a dramei, primind în acelaşi timp funcţii dramaturgice speciale prin concentrarea acţiunii şi prezentarea detaşată a celor mai importante teme „personaje" ale acţiunii; sursele de inspiraţie sunt din vechile legende scandinave şi germanice (tetralogia), din Evul Mediu germanic (*Tristan şi Isolda*, *Maeştrii cântăreţi*, *Vasul fantomă*, *Tannhäuser*); conferirea unei noi dimensiuni corului şi rolului acestuia în drama muzicală; structura arhitectonică a operelor adoptă forma tripartită, cele 3 acte ale dramelor sale oferind cadrul cel mai echilibrat al desfăşurării acţiunii.

Creaţia instrumentală, simfonică şi vocală cuprinde *Sonata pentru pian* şi *Cvartetul de coarde*, compuse în 1828, *Uvertura în Si bemol major pentru orchestră cu lovituri de timpan*, executată public la Leipzig în 1830, *Sonata pentru pian nr.1 în Si bemol major, Poloneza în Re major pentru pian la patru mâini, Fantezia pentru pian în fa diez minor* şi *Sonata pentru pian nr.2 în La major*, toate compuse în 1831. Amintim şi *Simfonia I în Do major* (1832), *Uvertura Polonia* (1832), *7 cântece după „Faust" de Goethe* (1832), etc.

Lucrările teoretice cele mai importante sunt: *Despre critica muzicală* (1852), *Muzica viitorului* (1860), *Despre dirijat* (1869), *Despre menirea operei* (1871), *Despre inconsecvenţele termenului de Dramă muzicală* (1872), *Despre folosirea muzicii în dramă* (1879), etc.

B. **Simfonismul francez în perioada Romantismului târziu**

CESAR FRANCK (1822-1890). În jurul acestui compozitor se formează o adevărată şcoală de muzică bazată pe idei estetice noi, ce prefigurează secolul XX. Creaţia sa este străbătută de principiul ciclic şi de contrastul simfonic. A compus lucrări pentru pian, muzică de cameră, vioară şi pian, orgă, vocal-simfonice şi simfonice. *Simfonia în re minor* se înrudeşte tematic cu simfoniile beethoveniene prin însăşi motivul iniţial. Se mai observă o sinteză între stilul polifonic şi cel armonic, de asemenea, între formele clasice şi cele ciclice, romantice, melodia fiind principalul purtător al expresiei. Ritmul este organizat în formule pregnante, iar armonia o prefigurează pe cea a secolului XX.

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921). În afară de Cesar Franck, Camille Saint-Saens a fost un adevărat „şef de şcoală" prin activitatea sa de organizator şi creator de concerte şi muzică simfonică. Despre creaţia sa simfonică am notat câteva gânduri în prezentarea biografică făcută la capitolul despre opera romantică franceză.

C. **Simfonismul german în perioada Romantismului târziu**

JOHANNES BRAHMS (1833-1897). Socotit de către muzicologi ca făcând parte din curentul postromantic, al doilea copil al unui muzician stabilit în Hamburg, Johannes Brahms cunoaşte ambianţa muzicală de la o vârstă fragedă, la 8 ani fiind încredinţat spre a învăţa vioara profesorului Ed. Marxsen din Altona, muzician rafinat, format în spiritul tradiţiei lui Bach, Mozart şi Beethoven. Brahms studiază tehnica contrapunctului, armonia şi arta pianului, ajungând să realizeze de timpuriu transcripţii la prima vedere din *Clavecinul bine temperat*. În acelaşi timp este atras de filozofie, arte plastice şi literatură, de romanul cavaleresc şi de poezia clasică şi romantică germană, preferându-i pe Schiller, Herder, Novalis, Goethe, Byron, etc. De timpuriu se manifestă ca pianist, întreprinzând şi câteva turnee în jurul Hamburgului în 1851, pentru ca în 1853 să meargă în ţinutul nord-german, apoi la Göttingen şi Weimar, unde l-a cunoscut pe Liszt, turneu ce l-a consacrat ca interpret şi compozitor. Din această perioadă datează şi primele lucrări compuse, dintre care amintim *Sonatele pentru pian în Do major* şi *în fa diez minor* şi *Scherzo-ul pentru pian*

în mi bemol minor. Brahms este atras de muzica lui Bach, Mozart şi Beethoven, pe care o studiază şi o interpretează într-o manieră personală, urmărind „să traducă intenţiile compozitorului într-un mod convingător, să înţeleagă elanul geniului beethovenian şi să-i redea splendoarea" (ziarul „Signale", Leipzig, ianuarie 1856). În toamna anului 1857 este numit muzicianul curţii din Detmold, manifestând o atracţie deosebită pentru muzica de cameră. Aici compune o *Sonată pentru 2 piane în re minor*, care ulterior se transformă în *Concertul pentru pian şi orchestră nr.1 în re minor*. După 2 ani creează *Sextetul de coarde în Si bemol major* şi *Cvartetele pentru pian* op. 25, 26, lucrări în care abordează tehnici noi de compoziţie. În septembrie 1862 soseşte la Viena, oraş care va deveni o a doua casă pentru el. Aici va conduce Asociaţia „*Singakademie*" (Academia corală), fiind numit ulterior ca director muzical al societăţii de concerte *Gesellschaft der Musik Freunde* (1872-1875), prilej cu care va lupta împotriva blazării, imprimând un nou spirit în viaţa muzicală. Tot aici se va consuma şi cea mai mare parte a vieţii sale creatoare. Structura multinaţională a muzicii ce răsuna prin Viena acelui timp l-a influenţat pe Brahms, care cunoaşte în acest fel cântecul popular, cel orăşenesc şi cel lăutăresc, ale căror intonaţii le-a folosit în creaţiile sale. Moare în 1897 la Viena, fiind înmormântat alături de Beethoven şi de Schubert în Cimitirul central din Viena.

Creaţia sa cuprinde 121 de opusuri la care se adaugă un mare număr de lucrări fără număr de opus. Formele şi genurile muzicale abordate sunt moştenite de la Bach şi Beethoven, compozitorul rămânând departe de poemul simfonic şi de opera de tip romantic, fiind fidel tradiţiei „muzicii pure" şi promovând muzica pentru pian, cea de cameră, liedul, muzica orchestrală şi vocal-simfonică, fără a se opri mai mult asupra unui gen muzical. Creaţia sa poate fi ordonată în:

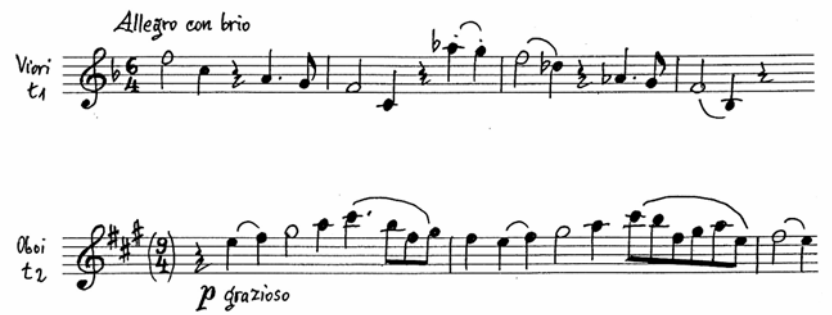
- *creaţie vocală*: lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice, la baza lor stând versurile poeţilor germani culţi, dar şi a celor anonimi. În cadrul acestui tip de creaţie, compozitorul realizează, cu ajutorul unui limbaj armonic propriu, contraste şi o permanentă tensiune.
- *creaţie instrumentală*: 3 sonate pentru pian, apreciate de Schumann ca fiind „simfonii deghizate din cauza tratării lor armonice în manieră proprie", 3 sonate pentru vioară şi pian, sonate pentru violoncel şi pian, sonate pentru clarinet şi pian.

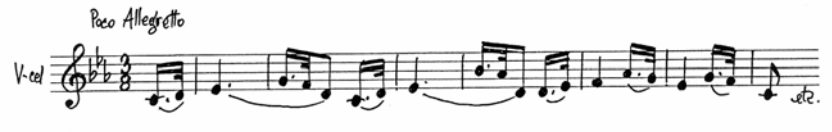
Muzica de cameră cuprinde triouri, cvartete, cvintete în care compozitorul îşi dovedeşte măiestria tratării armonice ce îmbină elementele clasice cu cele romantice.

- *creaţie orchestral-simfonică*: 4 simfonii, fiecare având o fizionomie proprie. *Simfonia I în do minor* are un caracter monumental, *Simfonia a II-a în Re major*, denumită şi *Simfonia vieneză*, *Simfonia a III-a în Fa major* are o structură dramatică proprie, *Simfonia a IV-a în mi minor* are o structură complexă. De asemenea, a scris şi 2 uverturi: prima – *Academica*, scrisă pentru Universitatea din Breslau, are 10 teme dintre care ultima cuprinde imnul *Gaudeamus Igitur*, iar a doua – *Tragica* – este inspirată după *Faust* de Goethe; 4 concerte instrumentale – 2 pentru pian şi orchestră, unul pentru vioară şi orchestră şi unul pentru vioară, violoncel şi orchestră, acesta din urmă fiind dedicat prietenului său, J. Joachim.

Brahms este continuator al simfonismului beethovenian, fiind un adept al muzicii pure. Prima sa simfonie a fost considerată a X-a beethoveniană. Stilul brahmsian s-a făcut însă simţit din modalităţile de tratare orchestrală, din profunzimile şi adâncimile planurilor sonore multiple, realizate cu o mare gravitate şi serenitate.

Simfonia a III-a este un model al gândirii sale simfonice. Partea I este în formă de sonată, cu tema 1 în Fa major, iar tema 2 în La major, realizând astfel tensionări specific romantice:

Exemplul 76

Partea a II-a, Andante, are formă de lied şi se constituie în sfera tonalităţii Do major. Partea a III-a a rămas celebră şi prin folosirea ei drept comentariu sonor al filmului *Vă place Brahms*:

Exemplul 77

Partea a IV-a, Allegro, are formă de sonată cu o amplă dezvoltare modulantă.

O altă coordonată a genurilor abordate de Brahms o constituie:

- *creaţia vocal-simfonică*: un *Recviem german* pentru soprană, bariton, cor şi orchestră op.45, compus pe parcursul a 10 ani, ideea compunerii lui fiind declanşată de moartea lui Robert Schumann şi a mamei sale, Ch. Brahms. Lucrarea nu a fost destinată cultului catolic, pentru că este folosită limba germană, şi nu cea latină. A mai scris şi Cantata *Rinaldo* pentru tenor, cor bărbătesc şi orchestră op.50 pe un text de Goethe; la fel şi *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc şi orchestră* op.53, *Cântecul destinului* pentru cor şi orchestră op.54, etc.

Particularităţile stilistice sunt exprimate prin atitudinea compozitorului faţă de obiectivele „noii şcoli germane" ce condamna prin faimosul său protest ideea programatică, renunţarea la tradiţie, la simfonism, protestul la nerealizarea formei muzicale considerată drept cadru într-o „proprietate inalienabilă", neacceptarea tematismului şi a esteticii romantice, deşi atitudinea şi sensibilitatea lui au fost pur romantice. De aceea, creaţia brahmsiană are o tentă raţională, lucidă, o formă echilibrată ce ne duce cu gândul spre clasicism. Melodia constituie elementul esenţial în creaţiile sale, tratarea fiind clasică, într-o mare varietate de procedee polifonice, armonice şi variaţionale. În ceea ce priveşte forma muzicală, aceasta este complexă, echilibrată şi raţională. De aceea, Brahms se înscrie în istoria muzicii ca primul neoclasic.

ANTON BRUCKNER (1824-1896). Despre Bruckner, Wagner afirma: „Cunosc un singur om care se apropie de Beethoven: acest om este Bruckner". Biografia compozitorului este una dintre cele mai sărace în evenimente, dar nelipsită de momente determinante în devenirea sa artistică.

Privită în contextul european al muzicii secolului al XIX-lea, creaţia brucknerianã apare ca o valoroasă contribuţie la îmbogăţirea tezaurului muzical universal. Perioada în care a compus este una a disputelor estetice asupra progresului muzicii, care era pus sub numeroase semne de întrebare. Creaţia lui Bruckner s-a bazat pe tradiţia cântecului polifonic de tip renascentist, pe aceea a muzicii germane şi austriece din perioada clasică şi romantică, şi pe cântecul popular. Asemenea lui Brahms, Bruckner a ales muzica fără program, simfonismul de esenţă filosofică, oglindind conflictul dintre destinul artistului romantic şi cadrul social în care vieţuieşte. În majoritatea lucrărilor sale, începutul este insidios, treptat conturându-se temele care vor fi ulterior dezvoltate. Un foarte mare număr de teme din lucrările lui Bruckner sunt construite pe scheletul arpegiului, desfăşurat numai pe câteva sunete ale acestuia, celulele muzicale astfel obţinute transformându-se în nuclee generatoare ce duc spre dezvoltări tematice ample. Contrastul bitematic al formei de sonată i-a fost insuficient compozitorului, determinându-l să utilizeze 3 grupuri tematice, unele dintre ele fiind polifonice, lucru ce reprezintă o inovaţie singulară. Un loc important în creaţia brucknerianã îl ocupă ritmul, care este ordonat în conformitate cu unele structuri ce apar consecvent în lucrările sale. Alături de formulele tradiţionale, apar unele specifice, ca de ex. valoarea lungă urmată de cea scurtă (simfoniile IV, V, VIII şi IX); o altă combinaţie ritmică este alcătuită din 2 pătrimi urmate de un triolet pe pătrimi şi invers (simfoniile III, IV, VIII şi IX), la fel ca şi formulele ritmice ostinate, interpretate în cadrul temelor de către alămuri în ***fff***. Forma arhitecturală tipică impune tipul de lied sonată sau de rondo sonată, folosite pentru părţile externe ale simfoniilor. În concepţia lui Bruckner, părţile lente sunt foarte importante, fiind considerate „miezul simfoniei, momentul suprem al unei inspirate contemplări”. În muzica compozitorului german, un rol important îl joacă orchestra, diferită ca şi componenţă de cea a predecesorilor romantici şi mai aproape de tipul folosit de Schumann şi de Schubert, componenţă pe care o amplifică după necesităţi prin suflători, percuţie, harpă şi contrabas cu 4 corzi.

Dintre cele mai cunoscute lucrări amintim cele 9 simfonii, creaţiile pentru orchestră, corurile, piese pentru diferite instrumente, etc.

GUSTAV MAHLER (1860-1911). Mai mult decât alți compozitori romantici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ce au cultivat un anumit gen de muzică în care au adus reforme substanțiale, Gustav Mahler a abordat în creația sa liedul şi simfonia, realizând o foarte strânsă legătură între ele.

Ciclurile de lieduri elaborate în prima perioadă (1885-1892) sunt *Cântece din timpul tinereții* (1885) şi *Cântecul tânguitor* pentru soprană, contra alto, tenor, cor şi orchestră. Ele sunt inspirate dintr-un basm de Grimm şi Bechstein. Gândirea sonoră a lui Mahler este în totalitate simfonică şi orchestrală. Următorul ciclu de lieduri, publicat în 1884 şi intitulat *Cântecele ucenicului pribeag*, inaugurează liedul cu acompaniament de orchestră, element reprezentativ şi inovator pentru genul miniatural vocal de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Simfonia, în ansamblul ei, se înscrie pe linia tradițională ce păstrează forma în 4 părți, în care influența romantică determină lărgirea cadrului arhitectural. În domeniul simfonic, de la Mahler au rămas 10 simfonii.

Una dintre trăsăturile importante ale creației lui Mahler este puternica ancorare în simfonismul de tip beethovenian, caracterizat prin melodism, teme clare, expunere logică ce culminează printr-o rezolvare apoteotică în final. Simfoniile compozitorului îmbracă formele unor adevărate drame simfonice în care subiectul tratat este omul în luptă cu o societate nedreaptă şi cu destinul. Pentru aceasta, el utilizează un număr foarte mare de teme şi de motive care circulă în cadrul părților de simfonie sau pe parcursul întregii simfonii. Instrumentația este gândită orchestral prin intermediul timbrurilor instrumentale, gândirea politimbrală mahleriană fiind eliberată de reguli sau canoane şi ascultând mai mult de necesitățile dramaturgice, pentru a realiza o confruntare timbrală cu un număr impresionant de instrumente ce depăşeşte chiar şi orchestrația wagneriană. Scriitura polifonică reprezintă o altă particularitate stilistică, gândirea multimelodică, în care fiecare voce este încredințată unui timbru instrumental pentru reprezentarea unui personaj, fiind elementul esențial. Accesibilitatea muzicii lui Mahler este asigurată de prezența melodiilor de sorginte populară din melosul austriac, ceh, polonez şi maghiar. La toate acestea se mai adaugă prezența unor procedee onomatopeice (cântecul păsărilor, susurul izvoarelor, etc.) care

întregesc emoţia creată în cadrul muzicii liedurilor şi a simfoniilor sale. De asemenea caracteristică pentru simfonismul mahlerian este introducerea vocilor (soliști, cor) în desfăşurarea simfonică. Astfel, simfoniile sale cu număr par (2, 4, 6, 8) prezintă această particularitate, la care se adaugă şi simfoniile 3 şi 5.

RICHARD STRAUSS (1864-1949). Deşi contemporan cu marile curente şi sisteme filozofice idealiste, a căror influenţă s-a făcut simţită la o mare parte din intelectualii germani, Richard Strauss nu s-a îndepărtat de viaţă, iar conţinutul lucrărilor sale este cât se poate de realist, robust şi accesibil, oglindind moravurile epocii sale. Este un bun continuator al concepţiilor programatice ale lui Liszt şi Berlioz, precum şi a celor dramatice wagneriene.

Melodia este sugestivă, tinzând să redea specificul local, ambiental său de epocă. Armonia este tipic romantică, valorificând la maximum limitele sonore.

Elementul ritmic aduce alternanţe ale numeroaselor dansuri prezente în creaţia sa, iar orchestraţia foloseşte efecte naturaliste, un stil pictural şi exotic.

Creaţia cuprinde lucrări din domeniul muzicii programatice, a teatrului muzical şi a miniaturii vocale. Poemele simfonice scrise de R. Strauss sunt: *Don Juan* – poem muzical închinat iubirii şi vieţii, inspirat după versiunea poetică a lui Lenau; *Till Eulenspiegel* – înfăţişează păţaniile eroului din Ţările de Jos din secolul al XIV-lea, în cadrul poemului existând o introducere lentă a cărei temă povestitoare, „A fost odată ca-n poveşti", este urmată de acţiunea propriu-zisă, dominată de motivul lui Till, ce apare ca un refren pe parcursul întregii lucrări, îmbrăcând diferite forme, în funcţie de desfăşurarea evenimentelor şi de rolul eroului; *Don Quijote* – cuprinde 10 variaţiuni cu elemente naturaliste realizate pe baza a 2 teme ce împletesc latura ridicolă cu cea poetică în înfăţişarea peripeţiilor personajului. Muzica de teatru cuprinde operele *Salomeea* (inspirată după piesa lui O. Wilde, abordează un subiect ce redă lipsa de moralitate a contemporanilor săi), *Electra* (inspirată după Sofocle, redă tarele societăţii contemporane compozitorului) şi *Cavalerul rozelor* (inspirată după un subiect din secolul al XVIII-lea). Muzica de balet a fost creată pentru baletul Operei din Viena şi cuprinde, printre altele, *Legenda lui Iosif*, *Suita de dansuri după Couperin*. În domeniul creaţiei simfonice,

Strauss a compus *Simfonia Alpilor* care reprezintă expresia unor concepţii noi ce ne duc cu gândul spre muzica sec. XX, realizată prin construcţii melodice şi armonice foarte simple, prin transparenţa sonorităţilor şi timbrurilor instrumentale, prin arta polifonică şi desfăşurarea variaţională redând admiraţia faţă de natură.

D. **Liedul german**

HUGO WOLF (1860-1903). Este compozitorul care aplică în mod creator principiile wagneriene în domeniul miniatural – liedul, în care foloseşte declamaţia cântată şi melodia continuă.

A scris mai multe cicluri de lieduri a căror sferă tematică este pur romantică (bucuria dragostei, sentimentele faţă de natură, sarcasmul, umorul, etc.). Versurile acestor creaţii aparţin lui Goethe, iar stilul merge spre declamaţia cântată ce îmbină textul cu muzica. Ciclul de lieduri *Cântece spaniole* înfăţişează o adevărată galerie psihologică şi afectivă de personaje, folosind un limbaj muzical flexibil şi expresiv. Un alt ciclu de lieduri este intitulat *Cântece italiene* şi este considerat a fi un adevărat roman de dragoste în care prin mijloace expresiv-muzicale tipic romantice este descrisă evoluţia sentimentelor celor 2 îndrăgostiţi.

Printre cele mai des folosite tehnici de realizare a plasticităţii imaginii, sunt folosite cromatismul melodic şi armonic, element tipic postromantismului, îmbinarea textului cu melodia într-o expresivitate deplină şi folosirea pianului într-o manieră rafinată, ajungându-se la o adevărată simfonizare a liedului, sonorităţile orchestrale intuite determinându-l pe compozitor să-şi orchestreze ulterior multe din lieduri.

5. ***Şcolile muzicale naţionale în Romantism***

Curentul romantic specific secolului al XIX-lea aduce cu sine şi o tendinţă de emancipare a micilor naţiuni, integrate marilor imperii. Mişcările revoluţionare manifestate în jurul anului 1848 au antrenat intelectualitatea fiecărei ţări într-o luptă democratică pentru *libertate, egalitate, fraternitate.* Deviza revoluţiei franceze s-a răspândit în toată Europa şi chiar dacă revoluţiile nu au învins şi nu au putut impune

dezideratele formulate, un suflu nou, o deschidere spre cultură s-a produs în mai multe locuri.

Pe acest fundal, şi arta sunetelor, muzica, a început să prindă noi contururi, impuse de specificul naţional. Astfel, folclorul muzical a intrat în atenţia compozitorilor de muzică cultă, preocupaţi de a crea o muzică expresivă, personificând modul caracteristic de exprimare muzicală al fiecărui popor. Dorinţa de a crea o astfel de muzică a determinat apariţia şcolilor muzicale naţionale.

Compozitori de geniu au apărut şi în spaţii geografice aproape necunoscute până atunci în lumea muzicală, insuflând muzicii un melodism proaspăt, cu accente stenice, înnoind melodica şi armoniile genurilor şi formelor muzicale consfinţite deja în istoria muzicii universale.

A. **Şcolile muzicale nordice (daneză, norvegiană, finlandeză)**

Şcoala daneză. În ţinuturile nordice, ritmul afirmării culturilor naţionale a fost ceva mai lent decât în celelalte ţări europene dezvoltate datorită condiţiilor social-politice ale ţărilor respective. Formarea stilului naţional în cazul danezilor s-a datorat influenţei muzicii germane asupra bazei tradiţionale existente, creată de câţiva compozitori înaintaşi ce aveau origini germane. Este vorba de Ch.Fr. Weyse (1774-1842) şi Fr. Kuhlau (1786-1832) care pune bazele clasicismului danez, ancorat în tradiţia lui Haydn şi Mozart.

Înfiinţarea şcolii naţionale daneze este datorată lui Niels Gade şi lui K.A. Nielsen. Aceştia vor contribui la promovarea unei noi orientări muzicale ce a adus spiritul popular în creaţia cultă.

Şcoala norvegiană. Este reprezentată prin Edvard Grieg (1843-1907). Până la Grieg, muzica norvegiană nu a fost cunoscută, decât foarte puţin, acest lucru datorându-se în special violonistului Ole Bull, denumit şi „Paganini al Nordului”.

EDVARD GRIEG (1843-1907). A îmbrăţişat ideea creării unei şcoli naţionale, considerând acest lucru ca pe o necesitate. Format la Leipzig, s-a apropiat de concepţia romantică a lui Chopin, Schumann şi Liszt. În 1862 revine în Norvegia şi întreprinde acţiuni de combatere a influenţelor străine în vederea creării unei şcoli naţionale,

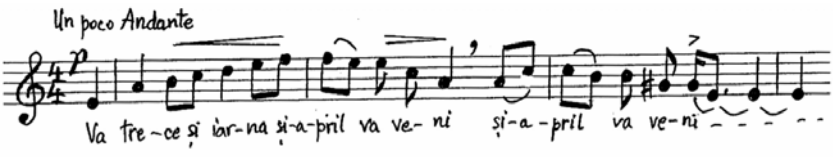
demonstrând în acest sens viabilitatea creației populare ca bază a muzicii culte.

Creația sa cuprinde miniatură vocală (*Cântece pentru voce şi pian* op. 2,4,5, *Lieduri* op. 15,21,25,44, *4 Romanțe* op. 10 şi *12 Cântece* op.33, etc.), muzică instrumentală (piese pentru pian solo, pian la 4 mâini, lucrări camerale pentru diverse instrumente şi formații instrumentale), creație simfonică şi concertantă (o simfonie compusă la îndemnul lui N. Gade, uvertura *Im Herbst* op.11, dedicată aceluiaşi; *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor* op.16 (1868); o suită pentru orchestră de coarde, realizată în maniera lui Rameau şi Couperin, cu influențe ale muzicii lui Bach; *Dansurile simfonice pe teme norvegiene* op.64 (1898), muzica de scenă (*Scene din Olav Trijgvason* pentru soliști, cor mixt şi orchestră, după drama lui Bjornson – 1874; *Peer Gynt* – creată după drama lui Ibsen).

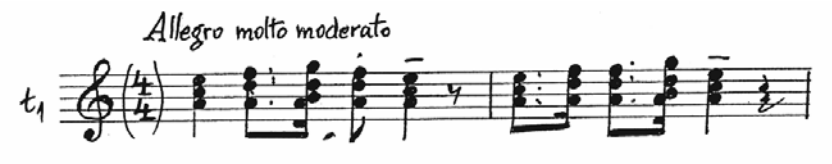
Cele mai cunoscute lucări din creația lui Edvard Grieg sunt *Suitele simfonice* extrase din muzica pentru drama *Peer Gynt.* Melosul cântecului popular norvegian, atmosfera de basm a ținuturilor nordice sunt cu măiestrie folosite şi evocate în muzica lui Grieg.

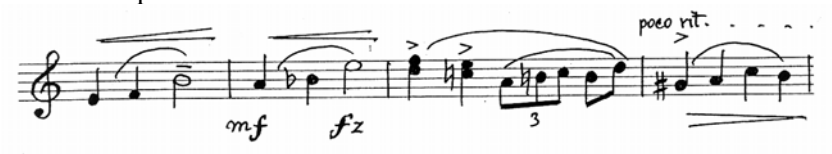
Melancolicul cântec al lui Solveig se desfăşoară meandric, cu o mare duioşie, tristețe, dar în acelaşi timp, împăcare sufletească provenită dintr-o speranță ce nu poate fi înfrântă şi o iubire ce se ridică mai presus de toate durerile.

Exemplul 78



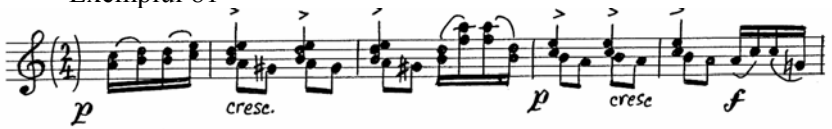
O altă lucrare foarte cunoscută şi adesea interpretată în concerte de către mari pianişti este *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor op.16.* Grieg a folosit aici o serie de inovații romantice, în melodica de inspirație populară, dar şi în atmosfera de petrecere populară pe care o introduce în partea a III-a a concertului. Prima parte este în formă de sonată, cu o cadență introductivă a pianului şi o cadență mai amplă înainte de Coda:

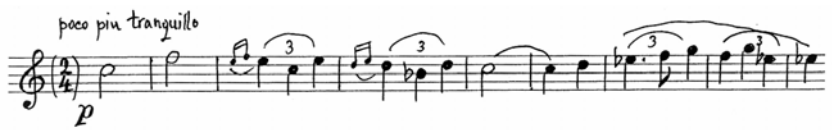
Exemplul 79

Tema 1 a primei părți, intonată de orchestră, este urmată de o cantilenă de mare finețe melodică:

Exemplul 80

Partea a II-a, *Adagio*, este în formă de lied tripartit (ABA), desfăşurându-se calm, solemn, ca un imn închinat naturii.

Partea aIII-a, *Allegro moderato molto marcato*, este, de asemenea un lied (ABA), în care Coda se constituie într-un nou B, ce tinde spre ideea de rondo. O succesiune de dans şi o cantilenă destinată flautului se repetă, Coda constituindu-se pe această cantilenă transformată:

Tema de Dans

Exemplul 81

Cantilena flautului

Exemplul 82

Caracteristica principală a creației lui Grieg este expresia melodică datorată specificului național norvegian, apoi simplitatea şi pregnanța temelor muzicale, bazate pe structuri melodice pentatonice, modale sau tonale, frecvente pendulări major-minor, mers descendent

în terțe, folosirea ornamentelor, reliefarea structurilor modale, armonie de factură tonală, acordarea unei expresii deosebite succesiunilor netradiționale (şiruri de cvinte paralele folosite în acompaniament), rezolvarea figurată a sensibilei, succesiuni de septime şi none, utilizarea cromatismelor care nu schimbă centrul tonal, ritmică specifică dansurilor şi cântecelor populare norvegiene.

„Muzica lui Grieg nu-şi trage rădăcinile atât din folclorul norvegian, cât exprimă sufletul, pitorescul şi latura caracteristică a unei întregi națiuni" (aprecierea aparține lui Pablo Casals, într-o discuție cu J.M. Corredor).

Şcoala finlandeză. S-a bazat pe o tradiție reprezentată în perioada clasică prin K. Kapanissel (1775-1838). În secolul al XIX-lea pătrund influențele romantismului, reprezentat cel mai bine în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX, prin Jean Sibelius, care a înființat şcoala națională.

JEAN SIBELIUS (1865-1957). Romantic, modern şi inovator, creator a 116 lucrări cuprinse în opusuri şi 68 fără număr de opus, Jean Sibelius urmează drumul creației cu text şi cu program, încercând să realizeze modalități proprii de exprimare a caracterului național finlandez. Majoritatea lucrărilor sale sunt lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice şi programatice, numărul celor de muzică „singură" fiind foarte mic.

Creația sa cuprinde lucrări vocale, scrise în limbile suedeză, finlandeză şi germană pe versurile unor poeți nordici, dar şi din *Kalevala* (epopeea nordică binecunoscută), lucrări vocal-simfonice de tipul baladei (*Regina captivă*, *Soția luntraşului*, etc.) şi a cantatei (*Patria noastră, Imnul pământului*, etc.), creație instrumentală (pentru pian – lucrări programatice, ansambluri camerale – cvartete de coarde, cvintete cu pian, etc.), creație simfonică (7 simfonii cu caracter programatic) şi concertantă (*Concertul în re minor pentru vioară şi orchestră* op.47 – 1903-1905, lucrare tripartită tradiționalistă, modernă prin tratarea instrumentului solist şi a orchestrei, precum şi a raporturilor variate dintre expresie şi tehnica instrumentală, dintre conținut şi formă), poeme simfonice (*Kullervo* op.7 pentru sopran, bariton, cor bărbătesc şi orchestră – lucrare de dimensiuni bruckneriene închinată

eroului național cu același nume, alcătuită din 5 secțiuni; *O legendă* op.9, lucrare ce reprezintă stilizarea şi rafinarea sonoră muzicală a esenței mitului legendar popular finlandez; *Finlandia* op.26 – 1899, cel mai cunoscut dintre poemele sale simfonice, fiind unul tragico-eroic al unei Finlande oprimată şi încătuşată de dominația țaristă, dar frumoasă şi măreață prin natură; ultimul dintre poemele simfonice este *Tapiola* op.112 – 1926, în care eroul Tapio este preluat tot din Kalevala, fiind un duh al pădurilor legendare); uvertura *Karelia* şi suita *Karelia* (compuse în 1893, ce redau fidel coloritul național finlandez). A mai scris numeroase mici piese de scenă, unele circulând sub formă de suită.

Ca toți romanticii, şi Sibelius îşi găseşte subiecte în miturile, legendele, istoria, natura şi peisajul finlandez. Melodia în creația lui Sibelius este simplă, expresivă, maiestuoasă, în desfăşurări rapsodice, colorată de tonuri câteodată aspre, asemenea peisajului natural finlandez, într-o rostire apropiată de particularitățile cântecului popular, cu o structură timbrală şi arhitectonică mai puțin tradițională, preferând construcțiile strofice şi structurile „Barform". Foloseşte adesea o îmbinare între tradiția clasică şi cea romantică, cu structuri modale arhaice finlandeze îmbogățite cu cromatisme şi structuri metroritmice alcătuite din măsuri simetrice, mixte şi eterogene. Orchestrația sa pune accente pe instrumentele cu coarde, combinate cu cele de alamă, toate acestea venind în slujba muzicii care exprimă specificul finlandez.

B. **Şcoala muzicală ungară**

Cultura muzicală ungară a secolului al XIX-lea este marcată de accentuarea luptei pentru afirmare națională în condițiile existenței Imperiului Habsburgic. O marea răspândire pe plan muzical național o cunoaşte verbunkos-ul, ce presupunea ritmul binar, fraze încadrate în cvadratura clasică, cadențele tipice „bokazo", frecvența cvartei mărite în discursul muzical, structura modală asemănătoare majorului şi minorului obişnuit, forma binară (lent-repede) sau ternată, tendința spre ornamentare şi improvizație instrumentală care poartă amprenta manierei lăutăreşti.

E. FERENC se impune în cultura muzicală romantică ungară ca fiind primul compozitor important de operă națională. Stimulat de

avântul operei romantice italiene, a compus în stilul muzicii ungare opera *Bathori Maria* (1840). Apoi – *Hunyadi Laszlo* (1844), reprezentată şi la Bucureşti în 1860, pe care N. Filimon a apreciat-o. Meritul acestui compozitor este acela de a fi contopit influenţele muzicii italiene cu elementele specifice genului *verbunkos*, ducând la formarea şcolii naţionale ungare. Cel mai important reprezentant al şcolii muzicale ungare este Franz Liszt, care a trecut dincolo de graniţele naţionale, devenind un compozitor european, intrat în istoria muzicii universale.

C. **Şcoala muzicală rusă**

Sarcina de a crea o şcoală naţională rusă i-a revenit după 1780 lui ***Mihail Ivanovici Glinka*** *(1804-1857)*. Acesta va îmbina elementele clasice europene cu elemente ale limbajului autohton. Cea mai importantă operă a sa este *Ivan Susanin*, care înfăţişează momente din trecutul istoric al Rusiei. Din punct de vedere muzical, orchestra este elementul care asigură echilibrul între acţiune şi desfăşurarea melodică, deschizând astfel drumul operei clasice ruse.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea ia fiinţă *Grupul celor cinci*, alcătuit din 5 intelectuali (Mili Alexeevici Balakirev, Cezar Kui, Modest Petrovici Musorgski, Nikolai Andreievici Rimski-Korsakov şi Aleksandr Porfirievici Borodin). Principiile enunţate în cadrul acestui grup vor duce la înfiinţarea culturii muzicale naţionale ruse. Iniţiatorul acestui grup a fost *Balakirev (1837-1910)*, iar teoreticianul a fost *Kui (1835-1916)*, ceilalţi 3 remarcându-se prin compoziţie.

De la **MUSORGSKI (1839-1881)** a rămas creaţie simfonică şi operă (*Boris Godunov*, după un text de Puşkin), muzică instrumentală sub forma tabloului simfonic (*Tablouri dintr-o expoziţie*, scrisă iniţial pentru pian, constituită ca o suită de 10 tablouri legate între ele prin tema plimbării; lucrarea a fost orchestrată de Maurice Ravel, care a şi făcut-o cunoscută).

BORODIN (1833-1887) a lăsat în urmă opera monumentală eroico-epică *Cneazul Igor*, care înfăţişează perioada de închegare a statului rus. Aici, melodia are un pronunţat caracter modal cu multe cromatisme, iar forma este aceea a suitei instrumentale (*Dansurile polovţiene*).

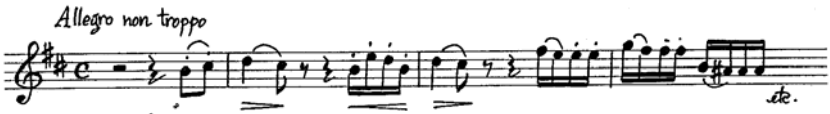
Din creaţia lui **RIMSKI-KORSAKOV (1844-1908)** amintim operele *Fata de zăpadă* (după un basm de Ostrovski), lucrările orchestrale *O noapte de mai, Şeherezada*. Inspirată din povestea celor 1001 de nopţi, suita simfonică *Şeherezada* este alcătuită din tablouri izolate, grupate în 4 părţi. Părţile sunt legate printr-un solo de vioară. Din scrierile teoretice amintim *Tratatul de orchestraţie.*

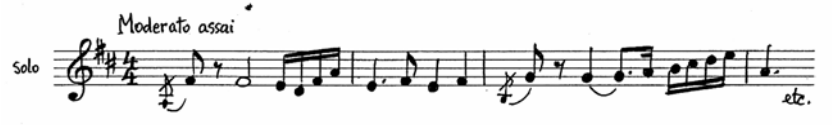
PIOTR ILICI CEAIKOVSKI (1840-1893). A fost un compozitor orientat spre programatism, căruia îi conferă sensuri noi prin obiectivarea trăirilor subiective. Caracteristică întregii sale creaţii este confesiunea lirică, prin rostirile muzicale urmărind să comunice trăirile interioare.

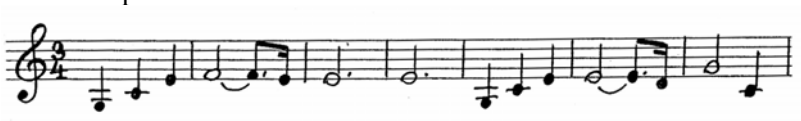
Simfonismul lui Ceaikovski se caracterizează prin confesivitate, accentul căzând pe reliefarea trăirilor psihologice, confruntarea dintre bine şi rău.

Creaţia sa cuprinde muzică simfonică (6 simfonii în care este preocupat de problema dezacordului dintre om şi realitate, dintre artist şi epoca sa), muzică cu program (uvertura *Furtuna* după drama lui Ostrovski, uvertura fantezie *Romeo şi Julieta*, inspirată după Shakespeare, fantezia simfonică *Francesca da Rimini*, simfonia programatică *Manfred*, după tema poemului lui Byron, uvertura fantezie *Hamlet*, uvertura *1812),* concerte instrumentale (3 concerte pentru pian şi orchestră, un concert pentru vioară şi orchestră în Re major şi o fantezie concertantă pentru pian), muzică de balet (3 balete – *Lacul Lebedelor, Frumoasa din pădurea adormită, Spărgătorul de nuci*), creaţie de operă (operele *Evgheni Oneghin* – după romanul în versuri al lui Puşkin, *Dama de Pică* – inspirată tot de Puşkin, şi *Fierarul Vakula* – inspirată după o nuvelă de Gogol). A mai scris romanţe, care constituie şi ele o verigă importantă în creaţia lui Ceaikovski.

În genul simfonic, a scris şase simfonii, ultima supranumită şi *Patetica,* impregnată de un sfâşietor tragism:

Exemplul 83

Nu mai puțin reuşite sunt lucrările concertante, pline de strălucire şi virtuozitate interpretativă, cu o bogată şi caldă melodicitate. Iată tema 1 a primei părți din *Concertul pentru vioară şi orchestră în Re major:*

Exemplul 84

De asemenea, baletele sale sunt reprezentate cu succes pe toate marile scene ale lumii, baletul *Spărgătorul de nuci,* foarte îndrăgit de copii, fiind reprezentat, ca o tradiție, în fiecare an în preajma Crăciunului. Iată o minunată melodie de vals care însoțește *Dansul florilor*:

Exemplul 85

D. **Şcoala muzicală poloneză**

În condițiile sociale şi istorice deosebit de grele pe care le cunoaşte Polonia secolului al XVIII-lea, apare primul teatru de operă polonez la Varşovia, prima lucrare lirică fiind un vodevil pe muzica lui Kamienski. Este un moment deosebit ce pregăteşte baza şcolii naționale a cărei temelie se va pune în secolului al XIX-lea.

Cel ce reprezintă teatrul liric romantic polonez este **STANISLAV MONIUSZKO (1819-1872).** Creațiile sale reflectă dorința de a scoate în evidență trăsăturile dansurilor şi cântecelor populare poloneze, fiind, în acelaşi timp, influențat de-a lungul evoluției sale de opera franceză şi italiană şi mai târziu germană (Wagner). Tot acestui compozitor îi revine meritul de a fi contribuit la crearea unui stil național în melodica vocală, *Melodii din familie* reprezentând prima culegere cu 300 de miniaturi vocale ce sugerează cântecul popular.

De-a lungul secolului al XIX-lea, lupta pentru afirmarea şcolii naționale poloneze se manifestă plenar prin activitatea muzicală a lui Frederic Chopin, reprezentantul polonez al romantismului, care a trăit în Franța.

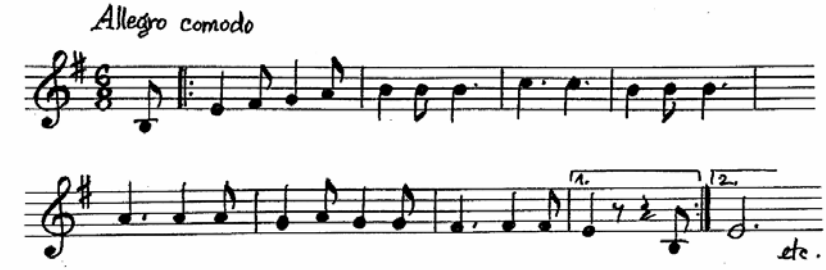
E. **Şcoala muzicală cehă**

La fel ca şi în cazul celorlalte popoare aflate sub dominaţia Imperiului Austro-Ungar, în teritoriile cehe se va naşte un curent cultural naţional care îl va avea drept reprezentant pentru secolul al XIX-lea pe ***Bedrich Smetana (1824-1884)*****,** acesta fiind socotit întemeietorul culturii naţionale muzicale cehe. Praga era al doilea oraş important din vechiul imperiu, după Viena, oraş în care au poposit mulţi dintre compozitorii clasici (Mozart şi-a prezentat aici premierele operelor *Nunta lui Figaro* şi *Don Juan*). În 1811 se înfiinţează Conservatorul din Praga, fapt ce va duce la impulsionarea vieţii muzicale cehe.

BEDRICH SMETANA (1824-1884). Pianist, compozitor, dirijor şi critic muzical,format în climatul luptei pentru eliberare naţională, a dedicat multe dintre lucrările sale pământului natal şi oraşului Praga.

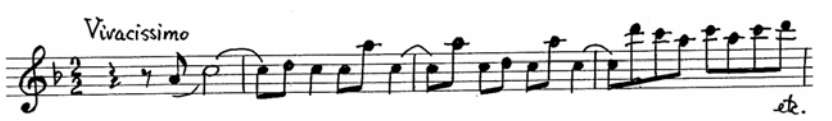
Genul muzical cel mai important în care a compus este poemul simfonic, cele mai cunoscute fac parte din ciclul de 6 poeme, puse sub genericul *Patria mea*. Acestea sunt: *Vysehrad, Vltava* (descrie printr-o melodie simplă de inspiraţie folclorică frumuseţea apei ce trece prin Oraşul de aur – Praga), *Sarka* (inspirat dintr-o legendă preistorică), *Prin pădurile şi livezile Boemiei* (poem în care predomină cântecul popular) şi cele 2 poeme simfonice care încheie ciclul *Tabor* şi *Blanik*, ce evocă momente din lupta de eliberare naţională.

Melodia principală a poemului *Vltava,* are o desfăşurare calmă, fluentă, evocatoare:

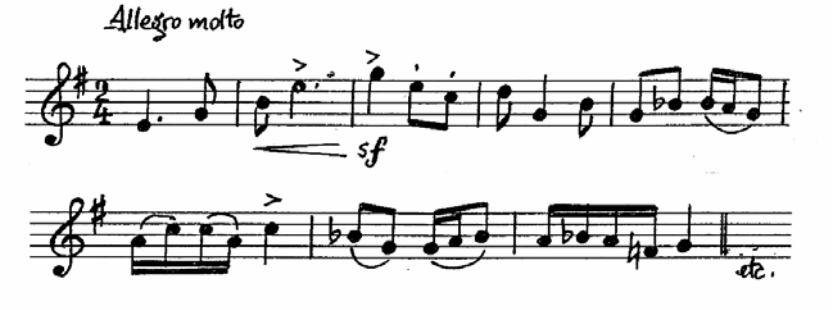
Exemplul 86

Cele 6 poeme simfonice sunt unite prin tema Vysehradului, care devine un leit-motiv al ciclului compoziţional. În afara poemelor simfonice, a mai compus şi opere, cea mai cunoscută fiind *Mireasa*

vândută, pe un libret de Karel Sabina, ce se încadrează în genul operei comice, subiectul fiind legat de viața poporului ceh.

Acțiunea operei se desfăşoară în trei acte, cu un subiect simplu, de un comic seducător, redat prin vivacitate muzicală şi mişcare scenică.

Exemplul 87

ANTONIN DVORAK (1841-1904). Este un continuator al drumului început de Smetana, creația sa cuprinzând opere, simfonii şi muzică de cameră. Creația care l-a făcut cunoscut este *Simfonia din lumea nouă* (1893), ce aduce elemente din cântecul negro-spirituals american, simfonia fiind scrisă în urma acceptării postului de director al Universității din New York. Dintre operele mai importante amintim: *Rusalka, Iacobinul, Katia şi diavolul,* iar dintre poemele simfonice: *Vărsătorul, Vrăjitoarea de amiază, Cântec eroic.* În domeniul instrumental scrie un concert pentru pian, unul pentru vioară şi unul pentru violoncel. De asemenea, scrie şi 4 rapsodii slave, 5 uverturi, oratorii, cantate, piese pentru vioară, muzică de cameră, muzică vocal-simfonică religioasă: *Recviem* (1890), *Te deum*, *Stabat mater* etc.

Simfonia a IX-a în mi minor, denumită *Din lumea nouă*, abundă într-o tematică inspirată, plină de melodicitate:

Exemplul 88

F. **Şcoala muzicală spaniolă**

Mult timp, în Spania, muzica s-a aflat sub influenţa muzicii italieneşti şi a clasicismului vienez. De asemenea, muzica religioasă a jucat un mare rol în perioada medievală. În sec. al XIX-lea, folclorul a fost reconsiderat şi folosit ca mijloc de îmbogăţire a stilurilor muzicale. Primul care a dat semnalul acestei înnoiri a fost **BARBIERI (1823-1894),** cel care a readus în muzica cultă spaniolă *zarzuela* şi *tonalida*, forme ale genurilor vechi de comedie muzicală.

Cultura muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost influenţată şi în Spania de curentul romantic, în speţă de către Richard Wagner, Richard Strauss şi Cesar Franck. O serie de compozitori spanioli s-au grupat în jurul lui **FELIPE PEDRELL (1841-1922),** cel care a evidenţiat folclorul spaniol, scriind şi lucrări teoretice precum *Gramatica muzicală*, *Enciclopedia critică*, *Pentru muzica noastră* (1860), această ultimă lucrare reprezentând un protest împotriva influenţelor străine, pledând în acelaşi timp pentru spiritul naţional.

ISAAC ALBENIZ (1860-1909). A fost primul compozitor spaniol ce a realizat o sinteză a creaţiei înaintaşilor săi în vederea realizării unei arte naţionale. Format sub influenţa lui Liszt, a rămas legat de muzica spaniolă. S-a remarcat ca un virtuoz al pianului, dar şi în domeniul creaţiei. Multe din lucrările sale sunt dedicate pianului *(Suita spaniolă* – 8 părţi ce aduc citatul folcloric în lucrare; ciclul de 12 cântece ce evocă Alhambra, intitulate *Cântecele Spaniei* şi *Turnul Roşu*).O altă lucrare cunoscută este *Iberia*, care reprezintă o frescă muzicală ce aduce în prim-plan citatul melodic-folcloric.

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916). A fost compozitorul spaniol ce a formulat teme în stil popular, devenind cunoscut cu cele 12 dansuri spaniole şi ciclul vocal *La Goyescas* dedicat pictorului Goya, structura lucrării fiind asemănătoare cu cea a *Tablourilor dintr-o expoziţie* a lui Musorgski.

G. **Şcoala muzicală românească în secolul XIX**

Secolul al XIX-lea este puternic marcat de evenimente social-politice care au determinat în toată Europa emanciparea socială şi naţională a mai multor popoare. Fenomenul este perceput şi în Ţările Române, iar militanţii se formează din rândurile tinerilor moşieri,

intelectuali, care îşi făceau studiile la Viena, Berlin, dar mai ales la Paris. Sloganul revoluției burghezo-democratice: „Libertate, Egalitate, Fraternitate!" pătrunde şi pe teritoriul românesc. Libertatea națională este un deziderat care cuprinde şi Transilvania, aflată sub tutela Imperiului Austriac, şi Moldova şi Țara Românească – aflate sun jugul Imperiului Otoman. Boierii luminați, între care Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Nicolae Kogălniceanu ş.a. se înscriu în fruntea mişcărilor revoluționare. Mişcarea revoluționară de la începutul secolului al XIX-lea, care turburase apele Europei şi ridicase conştiințe naționale, se dezlănțuie în 1848 şi în Țările Române. Şi, deşi înfrântă, ea va duce în continuare la lupta pentru unitate națională – soldată cu Unirea Principatelor Române, de la 1859, sub domnitorul Alexandru Ioan Cuza. Apoi , la lupta pentru independență națională, alături de celelalte popoare ce doreau scuturarea jugului turcesc – obținută în Războiul pentru Independență din 1871, sub comanda Regelui Carol I. Aceste evenimente cruciale din istoria poporului român au determinat adânci prefaceri în viața socială şi în cultura nației.

În ceea ce priveşte domeniul muzical, schimbările de esență se produc mai lent, dar ele pot fi urmărite pe coordonatele deja fixate ale muzicii religioase – de tradiție bizantină, ale muzicii populare (folclorice) şi ale muzicii de tip occidental, cultă, care îşi făcuse simțită existența din secolele anterioare, în special în Transilvania.

În domeniul muzicii religioase, pătrund în țară reformele de notație muzicală chrisantică, în ideea modernizării şi unificării cântărilor. Noua semiografie este adoptată prin intermediul psaltului Petre Efesiu, care o transmite la Şcoala Sf.Nicolae Şelari elevilor săi, Macarie Ieromonahul şi Anton Pann, care realizează lucrări religioase în noua scriere şi pornesc la o acțiune de românizare a cântărilor bisericeşti. Slujba în limba română şi cântarea de strană în limba poporului determină şi schimbări în structura melodică psaltică, prin adaptarea la topica şi metrica textului românesc. De asemenea, odată cu înaintarea în timp, jumătatea şi sfârşitul secolului al XIX-lea aduc în biserică şi cântarea corală de tip occidental, pe patru voci, mai întâi numai bărbăteşti şi apoi mixte, ceea ce duce la apariția unor formații şi societăți corale religioase, dar şi la apariția unor creații şi a unui repertoriu specializat de muzică corală religioasă.

În domeniul folclorului muzical se constată o creştere a interesului pentru cunoaşterea şi culegerea acestuia. În prima jumătate a secolului XIX sunt semnalate importante documente pentru cunoaşterea muzicii naţionale: *Codex moldavus* (1824), colecţia lui Francois Rouschizki (1834), *Manuscrisul Chiţulescu, Anonymus Moldavus, Anonimus Valacus* (1838-1845), colecţiile lui Alexandru Flechtenmacher (1847), *Hori naţionale pentru piano forte* de Constantin Steleanu (1847), culminând cu tipăriturile lui Anton Pann – primul folclorist, atât în domeniul literar cât şi în cel muzical.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, entuziasmul romantic faţă de folclor, de creaţia populară, este susţinut de oameni de cultură paşoptişti: Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, George Barițiu, Nicolae Bălcescu, Costache Negruzzi, Andrei Mureşianu ş.a. Henri Erlich publică la Viena (1850) *Arii naţionale române transcrise pentru piano forte*, Ioan Andrei Wachmann publică tot la Viena 4 caiete de melodii româneşti, Carol Miculi publică 4 caiete a câte 12 Arii naţionale (1850-1854), culese din Nordul Moldovei şi Nord estul Transilvaniei etc. Tot acum se manifestă şi predilecţia pentru muzica lăutărească. Dimitrie Vulpianu este cel care intreprinde o vastă culegere de folclor, premiată de Academia Română (1885). După el, urmează Teodor T.Burada, Gavriil Musicescu, Tiberiu Brediceanu, Dumitru Georgescu Kiriac ş.a.

Cultura democratică, aşa cum o vedeau înaintaşii, însemna şi grija faţă de cultura poporului. Un mijloc direct şi eficient erau societăţile corale, formaţiile corale săteşti, care apar şi activează din ce în ce mai mult, determinând o creaţie adecvată, deci, un repertoriu coral original, care a avut la bază cântul, melosul popular. Dirijorii, mentorii acestor societăţi corale au devenit şi compozitori valoroşi în domeniul cântului coral, dezvoltând genul pe tot parcursul celei de-a doua jumătăţi a secolului XIX: Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu, Dimitrie Georgescu-Kiriac, Tiberiu Brediceanu ş.a.

Înfiinţarea societăţilor muzicale şi a instituţiilor de învăţământ muzical a însemnat instituţionalizarea şi dezvoltarea muzicii culte, profesioniste, de tip occidental, pe teritoriile româneşti. Iată câteva dintre acestea: Societatea muzicală din Cluj (1819); Conservatorul Dramatic Filarmonic din Iaşi (1836); Conservatorul de Muzică din Bucureşti (1851 – particular, nu a rezistat decât un an); inaugurarea

Teatrului Naţional din Bucureşti cu opereta *Zoe* de I.A.Wachmann; Conservatorul de Muzică şi Declamaţiune din Iaşi (1860 – cu subvenţie de la stat); Asociaţia transilvană pentru literatura şi cultura poporului român (Sibiu – 1861); Conservatorul de Muzică şi Declamaţiune din Bucureşti (1861 – cu subvenţie de la stat); primul concert simfonic din Bucureşti (22.04.1866); Societatea Filarmonică Română (Bucureşti – 29.04.1868); primul concert al Filarmonicii Române (15.12.1868); prima reprezentaţie de operă în limba română, cu profesionişti români, la Teatrul Naţional din Bucureşti (8.05.1885); apare la Blaj „Musa Română" (1.01.1888); se inaugurează Ateneul Român din Bucureşti (14.02.1888) etc.

Compozitori profesionişti, şcoliţi la Conservatoarele din Viena, Paris şi Berlin încep să pună bazele şcolii româneşti de compoziţie, sciind în toate genurile muzicale, în special în genul lirico-dramatic. Vodevilul, opereta şi opera se dezvoltă prin contribuţia compozitorilor Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, George Stephănescu, Ciprian Porumbescu ş.a.. Genurile simfonice şi concertante îşi au mentorii în compozitorii George Stephănescu, Constantin Dimitrescu, Eduard Caudella, Eduard Wachmann etc. De asemenea, genul cameral şi instrumental se dezvoltă datorită compoziţiilor lui Eduard Caudella, George Stephănescu, Constantin Dimitrescu ş.a. Muzică vocală şi corală au scris majoritatea, romanţele, cântecele şi ariile naţionale fiind cultivate cu precădere, iar baza melodică fiind în melosul popular, fie orăşenesc, fie lăutăresc, fie ţărănesc. Astfel, şcoala românească de compoziţie îşi pune bazele, dintru început, în folclorul muzical românesc, pe care îl ia ca atare (citat) sau îl prelucrează armonic, în stil clasic occidental. Acestea vor fi premizele pe care se dezvoltă muzica românească prefesionistă (de tip occidental, dar cu identitate românească) în secolul următor. Tot în aceste izvoare, puse în evidenţă de secolul al XIX-lea, îşi va afla identitatea şi personalitatea covârşitoare George Enescu.

Audiţii recomandate:

Jacques Offenbach

Opereta *Frumoasa Elena*

Opera *Povestirile lui Hoffmann*

Charles Gounod
Operele: *Faust, Mireille*

Georges Bizet
Operele: *Carmen, Pescuitorii de perle*

Jules Massenet
Operele: *Manon, Werther*

Camille Saint-Saens
Opera *Samson şi Dalila*
Simfonia a III-a cu orgă în do minor
Concertul pentru vioară şi orchestră nr.3, în si minor, op.61

Gioacchino Rossini
Operele:*Bărbierul din Sevilla, Semiramida, Italianca în Alger*

Gaetano Donizatti
Operele: *Lucia din Lammermoor, Elixirul dragostei, Don Pasquale*

Vincenzo Bellini
Operele: *Norma, Somnambula*

Giuseppe Verdi
Operele: *Nabucco, Aida, Traviata, Trubadurul, Rigoletto, Othello, Falstaff*
Requiem, Ave Maria

Richard Wagner
Operele: *Vasul fantomă, tetralogia Inelul Nibelungilor, Lohengrin, Tannhauser, Maeştrii cântăreți, Parsifal*

Johannes Brahms
Simfonia a III-a, Simfonia a IV-a
Concertul pentru pian şi orchestră nr.1 în re minor
Recviemul german

Anton Bruckner
Simfoniile a IV-a, a V-a, a VIII-a, a IX-a

Gustav Mahler
Simfoniile I, a IV-a, a VIII-a
Ciclul de lieduri cu orchestră Cântecele ucenicului pribeag

Richard Strauss
Poemele simfonice: *Don Juan, Till Eulenspiegel*
Operele: *Salomeea, Cavalerul rozelor*
Simfonia Alpilor

Edvard Grieg
Suitele simfonice *Peer Gynt*
Concertul pentru pian şi orchestră în la minor op.16

Jean Sibelius
Concertul în re minor pentru vioară şi orchestră
Poemul simfonic Finlandia

Modest Musorgski
Opera *Boris Gudunov*
Suita pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție*

Nikolai Rimski-Korsakov
Suita simfonică *Şeherezada*

Aleksandr Borodin
Opera *Cneazul Igor*

Piotr Ilici Ceaikovski
Baletele: *Lacul lebedelor, Spărgătorul de nuci*
Operele: *Evgheni Oneghin, Dama de Pică*
Simfonia a V-a, Simfonia a VI-a
Simfonia Manfred

Bedrich Smetana
Ciclul de poeme simfonice *Patria mea*

Antonin Dvorak
Simfonia *Din lumea nouă*
Concertul pentru violoncel şi orchestră

VIII. **CURENTE ŞI TENDINȚE ÎN MUZICA SECOLULUI XX**

Muzica secolului al XX-lea stă sub semnul unei mutații în sensul şi expresia muzicii, dar şi a genurilor şi formelor muzicale.

Exerimentul şi sinteza sunt termeni care ar putea defini unele direcții trasate de componistica acestui secol. Prima parte a sa stă mai mult sub semnul mutațiilor genurilor vechi spre o viziune muzicală nouă, iar a doua parte este dominată de diversitatea experimentelor şi sintezelor succedate cu repeziciune sau manifestate simultan, la compozitori cu personalități şi preocupări muzicale foarte diverse.

Arta secolului al XX-lea se prezintă ca o reacție la romantismul exacerbat al secolului anterior. Ilustrarea, exprimarea cu prea multă pasiune a celor mai intime trăiri este considerată de artiştii moderni ca depăşită şi tendința lor este de a obiectiva şi a abstractiza atât forma cât şi sensul operei de artă.

Impresionismul de la sfârşitul secolului al XIX-lea, manifestat în pictură, s-a extins şi asupra muzicii, înaintând până la începutul secolului XX, prin creația lui Debussy, lui Ravel şi a altora. Tot din pictură a pornit şi curentul expresionist, de care s-au apropiat în special reprezentanții noii şcolii vieneze, Arnold Schönberg, Alban Berg şi Anton Webern, dodecafonismul, atonalismul şi serialismul completând această tendință a exprimării muzicale.

O altă direcție a înnoirilor componistice a fost aceea care susținea o întoarcere la formele vechi, baroce sau clasice, instituindu-se curentul neoclasic (neobaroc), detectabil în unele perioade creatoare chiar la Schönberg, dar mai evident la Stravinski, Hindemith, Honegger, Prokofiev etc. (dintre compozitorii români din prima jumătate a asecolului XX şi chiar din a doua parte, putem cita pe George Enescu, Filip Lazăr, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu ş.a.).

Dacă în prima parte a secolului XX, înnoirile în domeniul artei moderne au fost mai puțin evidente, în special în muzică păstrându-se încă nealterată substanța, a doua jumătate a secolului a adus în discuție *avangardele*, acel segment al artiştilor în căutarea permanentă a noului, determinând o fluctuație frecventă a direcțiilor şi tendințelor creatoare.

Au apărut muzicile concrete, aleatorice, electronice în care muzica şi-a schimbat parțial sau total substanța. Căutarea noului s-a bazat mai mult pe latura timbrală, inventându-se tehnici noi de emitere a sunetelor pe instrumentele clasice şi noi sonorități pe aparatura electronică şi electroacustică de cea mai nouă generație.

1. ***Impresionismul francez***

Numele „impresionism" este preluat din artele plastice, mai precis, după lucrarea *Răsărit de soare. Impresie* a lui Claude Monet. Estetica impusă în pictură se asemăna cu cea a simbolismului literar, jocul de lumini şi umbre ocupând locul principal, combătându-se astfel înclinația spre redarea fidelă a realității. Pictorii impresionişti s-au îndreptat spre percepțiile fugitive ale sentimentelor umane în contact cu lumea înconjurătoare, exprimate printr-o tehnică a tuşei de culoare şi a culorilor în sine inedite, proprii esteticii lor.

În muzică, după Cesar Franck, care contribuise la emanciparea muzicii prin formele deosebit de îndrăznețe, cromatizarea excesivă şi lărgirea spectrului tonal, sub influența simbolismului literar şi a impresionismului plastic, se formează un nou curent ce s-a bazat pe sugerarea diferitelor senzații cu ajutorul combinațiilor timbrale, al succesiunilor armonice tonal –modale şi al scărilor muzicale inventate în sistem modal.

Principalii reprezentanți sunt: Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas (în Franța), Aleksandr Skriabin (în Rusia), Karol Szymanovsky (în Polonia), Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu (în România) ş.a.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Se afirmă ca pianist şi compozitor original, obținând în 1884 Marele Premiu al Romei, cu cantata *Fiul risipitor*. Aderă la mişcarea impresionistă, exprimându-şi principiile estetice în numeroase articole

din presa muzicală a vremii. Mare admirator al lui Wagner, a dezaprobat, totuşi, orientarea şcolii franceze spre wagnerism. În acelaşi timp a militat pentru principiul fuziunii artelor, în creaţia sa muzica legându-se de poezie şi de pictură. Subiectele pe care le tratează sunt din lumea fantasticului şi a copiilor. În lucrările din ultima perioadă de creaţie se observă unele orientări expresioniste.

Creaţia cuprinde lucrări din diferite genuri: muzică de cameră, miniaturi instrumentale, lucrări simfonice, muzică de scenă, balet şi operă.

Muzica vocală este reprezentată de 80 de melodii inspirate de textele poeţilor simbolişti. Melodia este simplă, asemănătoare cu cea a cântecului francez tradiţional, iar acompaniamentul pianului urmăreşte redarea imaginilor poetice ale textelor

Creaţia pentru pian cuprinde cicluri miniaturale: *Suită pentru pian*(1893), *Stampe* (1903), *Imagini* (1905-1907, inspirate după tablourile pictorilor impresionişti), *Colţul copiilor* (1908, miniaturi programatice dedicate fiicei sale Chou-Chou), *Preludii* (1901-1913, imagini programatice cuprinzând dansuri ce evocă momente de viaţă, natură, timpuri îndepărtate etc.).

Creaţia simfonică este reprezentată de:

Preludiu la după-amiaza unui faun (1893), inspirat după un poem de Mallarme, înfăţişează trăirile, reveriile, sentimentul căldurii toropitoare ale unui faun – fiinţă mitologică – în decorul fierbinte al unei după-amiezi de vară; melodia este cromatică şi caracterizează personajul central; de câte ori apare, ea este transfigurată pe principiul variaţiei continue.

Urmează ciclul de miniaturi pentru orchestră *Nocturne* (1897-1899), inspirate din pictura lui Whistler, cuprinzând trei secvenţe: *Nori, Serbări* şi *Sirene* (ultimei secvenţe, compozitorul îi adaugă un cor de femei care cântă doar pe vocale „A"). Alte *Trei schiţe simfonice* cu tematică marină sunt demunite: *Pe mare din zori până-n seară, Joc de valuri, Dialogul vântului cu marea.* Tripticul simfonic *Imagini* (1906-1912) cuprinde părţile *Gigue, Iberia, Horele primăverii.*

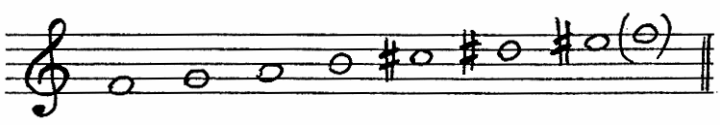
Creaţia pentru scenă este reprezentată de opera *Pelleas şi Mallisande* (1902), inspirată după piesa dramaturgului belgian M.Maeterlinck. Este o interpretare simbolistă a tematicii legendei lui *Tristan şi a Isoldei* – în care eroii nu-şi împlinesc dragostea prin

moarte, ci se resemnează în fața destinului; din punct de vedere muzical, pentru crearea atmosferei şi caracterizarea personajelor, compozitorul foloseşte leit-motivul.

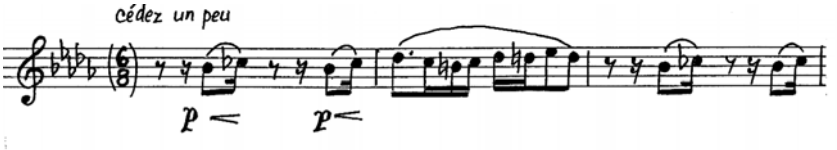
Ceea ce este specific creației debussyene este gama hexatonică, limbajul armonic bazat pe multe cromatisme şi predilecția pentru ritmica discretă.

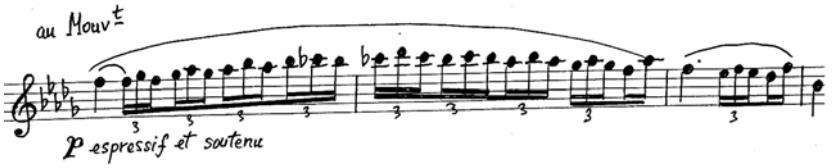
Gama hexatonică a lui Debussy cuprinde 6 tonuri, putând fi transpusă pe orice treaptă a scării muzicale generale. În notarea teoretică arată astfel:

Exemplul 89

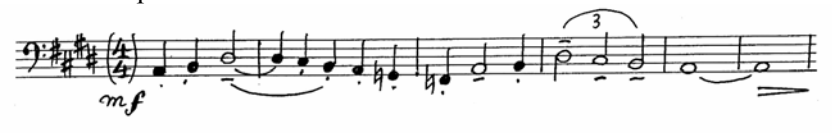


Tripticul simfonic *Marea* are la bază o asemenea scară modală. Ea permite, prin sonoritatea nongravitațională funcțional, să se redea senzația materiilor fluide precum aerul apa, focul. Mişcarea periodică a valurilor este redată de Debussy în prima piesă a tripticului, *Pe mare din zori până-n seară:*

Exemplul 90

Schița a doua – *Joc de valuri* - subliniază şi mai mult mişcarea fină, aproape imperceptibilă a materiei acvatice:

Exemplul 91

Şi scara în tonuri, evidentă în partea a treia – *Dialogul vântului cu marea* – redă confruntarea celor două materii fluide:

Exemplul 92



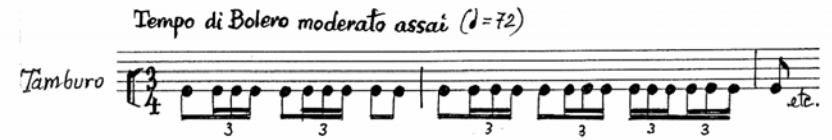
MAURICE RAVEL (1875-1937)

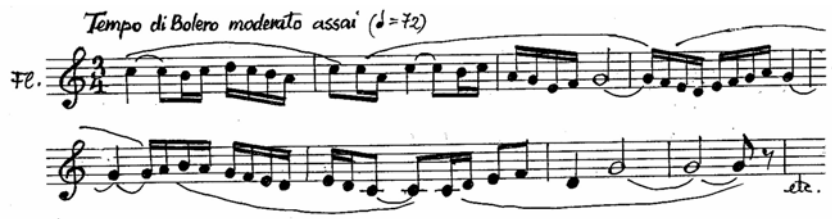
Discipol al lui Gabriel Fauré, Ravel este atras de folclorul spaniol, lumea copiilor, umor, teme fantastice, fiecare dintre acestea oferindu-i un bun prilej de tratare specifică, ce a dus la elaborarea unui limbaj muzical deosebit. Melodia este modală, ritmica – variată, izvorâtă din sursele muzicii folclorice amintite, armonia de asemenea este bazată pe moduri şi pe combinaţii timbrale deosebite, iar paleta instrumentelor folosite în cadrul orchestrei este îmbogăţită de Ravel prin introducerea unor instrumente de percuţie mai rare.

Creaţia sa cuprinde în general toate genurile muzicale.

Muzica pentru pian: Lucrarea cea mai importantă este *Jocuri de apă,* dedicată lui Fauré.

Creaţia simfonică şi concertantă este cea care i-a adus faima. *Bolero* este inspirată din muzica spaniolă, iniţial compusă sub formă de balet, ulterior lăsată ca piesă simfonică. Formula ritmică enunţată la început se repetă obsesiv pe parcursul întregii piese.

Exemplul 93

Din punct de vedere al formei arhitectonice, lucrarea este alcătuită pe principiul temei cu variaţiuni. Tema melodică desfăşurându-se meandric şi insinuant, cu aceeaşi obsesivă şi implacabilă repetitivitate.

Exemplul 94

Vals – la fel ca şi *Bolero,* a cunoscut celebritatea prin redarea pe ritmul specific acestui dans a unei petreceri şi a unei treceri prin viaţă.

Concertul pentru pian pentru mâna stângă în Re major a fost creat pentru un pianist vienez, rămas infirm după primul război mondial. Conţine o serie de efecte de jazz, grefate pe o scriitură simplă.

Muzica de operă este reprezentată de comedia muzicală *Ora spaniolă* (1907), construită într-un singur act, element ce a încadrat-o în genul operei miniaturale cu accent umoristic.

Muzica de balet a fost mai larg abordată, una dintre lucrări – *Daphnis şi Chloe* fiind creată la comanda directorului Baletului Rus din Paris, Serge Diaghilev, balet supraintitulat de Ravel *Simfonia coregrafică.* Inspirat după un scriitor grec din sec. IV, subiectul urmăreşte idila dintre doi tineri păstori crescuţi în mijlocul naturii. În balet apar cinci teme conducătoare ce personifică melodic cele cinci personaje. Corul este înfăţişat muzical ca exponent al chemării naturii, iar din muzica ecestui balet, Ravel a alcătuit două suite simfonice, fiecare în câte trei părţi.

2. ***Expresionismul***

Se dezvoltă în Germania anului 1910, încheindu-se în jurul anului 1925. Începând cu 1903, la Dresda, apare pentru prima dată un grup de pictori şi sculptori, reuniţi în „Die Brucke", care vor folosi primii cuvântul *expresionism,* referindu-se la un tablou de Van Gogh. Asemenea impresionismului, şi expresionismul s-a extins de la pictură la muzică, cei trei mari reprezentanţi ai săi fiind Arnold Schönberg, Alban Berg şi Anton Webern.

A apărut ca o reacţie faţă de impresionism, din punct de vedere muzical cunoscând două tipuri de manifestare la nivelul protagoniştilor: prin Schönberg şi şcoala dodecafonică vieneză şi respectiv prin Stravinski, în „perioada rusă".

Expresionismul muzical se traduce prin: melodică fragmentată şi declamatorie; armonie intens cromatică şi disonantă, atingând limita atonalităţii; realizarea unui proces de abstractizare în virtutea căruia prin dizolvarea tonalităţii şi a reprezentărilor tematice condiţionate de tonalitate şi prin înlocuirea acesteia cu reprezentări de tip serial, se tinde spre realizarea unei legături nemediate între materia sonoră şi expresie, în vederea eliberării totale a acesteia din urmă; reliefarea

ostentativă a motivelor sau a fragmentelor tematice prin mijloace ritmice, de armonie, de instrumentaţie etc. de o acuitate deosebită, ca şi prin repetări cvasiautomate, factura lor rudimentară expres cultivată ducând la mutarea de accent de pe fizionomia motivului pe energia acestuia; aplecarea spre sursele primare ale muzicii folclorice arhaice sau a celor exotice, ca mijloc de realizare a expresiei de forţă elementară, telurică (Stravinski, Bartok, Prokofiev).

3. ***Dodecafonismul***

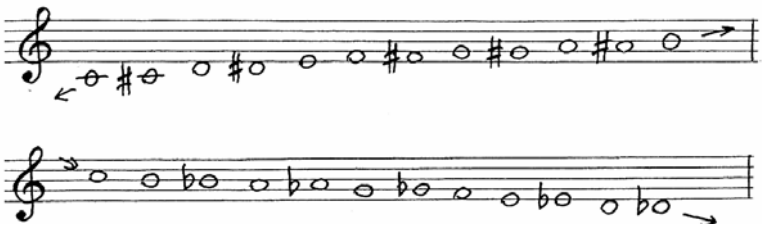
Presupune existenţa dodecafoniei ca metodă de compoziţie în muzica secolului XX, bazată pe utilizarea liberă a tuturor celor 12 sunete, succedate din semiton în semiton, ale gamei cromatice temperate. A rezultat prin acumulări pe plan tematic, manifestate în muzica europeană (Germania, Austria), la începutul secolului, fiind integrată global în fenomenul atonalismului.

Dodecafonismul a antrenat şi o gândire structurală ce vizează viitoarea sistematizare a elementelor prin serii, ajungându-se la o nouă viziune asupra substanţei şi a discursului muzical. Această tehnică îşi leagă numele de Schönberg, care o foloseşte în 1923 în *5 piese pentru pian,* după care a fost folosită şi de elevii săi, Alban Berg şi Anton Webern.

Din punct de vedere estetic, dodecafonismul este considerat, dincolo de virtuţile tehnice, un curent principal în prima jumătate a secolului XX, interferându-se cu expresionismul, de la principiile căruia au pornit cei trei reprezentanţi al *noii şcoli vieneze* (compozitorii citaţi), atunci când doreau să creeze un idiom muzical expresionist (obsesia unor formule, atematismul şi fărâmiţatea controlului melodic, complicaţia ritmică, cultivarea intensă a disonanţei în armonie, melodia timbrală – „Klangfarbenmelodie" etc.).

O formulă a scării dodecafonice ar fi:

Exemplul 95



ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)

Se disting în creația lui Schonberg patru perioade:

1) postromantică – 1899-1908 – în care preia stilul wagnerian, aducând ca element nou declamația cântată *(Cântece despre Gurre)*;
2) atonală – 1908-1923 – în care înlătură definitiv centrul tonal; foloseşte vorbirea cântată şi atematismul (monodrama *Aşteptare* şi opera *Pierrot Lunaire*);
3) dodecafonică berlineză – 1923-1933 – în care crează un sistem abstract, bazat pe cele 12 sunete ale gamei cromatice temperate, orânduit în serii (*5 Piese pentru pian,* opera bufă într-un act *De azi pe mâine,* suita *Geneza,* concertul instrumental şi muzica de cameră);
4) dodecafonică tonală – 1933-1951 – în care lucrările au tematică biblică (opera *Moise şi Aaron*), tematică socială cu nuanțe de protest *(Odă lui Napoleon* şi în concertele instrumentale).

ALBAN BERG (1885-1920)

Adept al dodecafonismului, i-a adus îmbunătățiri prin dezvoltarea declamației ritmice şi a celei melodice. Foloseşte preocedeul anagramei în muzică (seria recurentă), introducând cifrele cu semnificația lor. Lucrările mai importante sunt operele *Wozzeck* şi *Lulu* (pe libret propriu – foloseşte şi elemente de jazz, realizând şi o sinteză între tonalitate şi atonalitate), *Concertul pentru vioară şi orchestră „în memoria unui înger"*(scris la moartea fetiței lui Mahler).

ANTON WEBERN (1883-1945)

Asemenea lui Schönberg, creația lui Webern cunoaşte mai multe perioade:

1) postromantică tonală (1899-1908) – în care fragmentează linia melodică, o cromatizează la extrem, foloseşte o armonie instabilă şi o polifonie imitativă (ciclurile de lieduri);
2) atonală (1908-1924) – în care foloseşte un stil abstract, un aparat orchestral politimbral şi atematismul (*5 piese pentru orchestră şi solişti)*;
3) dodecafonică (1924-1945) – în care foloseşte sistemul dodecafonic, un stil vocal aproape de cel instrumental (antivocal) în cadrul celor *Patru lieduri*, un stil politimbral punctualist, exploatând valorile non-sunetelor ca mijloace de expresie a muzicii.

4. ***Serialismul (muzica serială)***

Reprezintă o continuare firească a căutărilor dodecafonic-atonale, mobilul fiind acela al dezintegrării sistemului tonal prin excesiva cromatizare a limbajului armonic ce a dus la lărgirea expresiei. După perioada dodecafonică a urmat o limpezire datorată cristalizării unui nou sistem ce foloseşte cele 12 sunete puse într-o ordine liberă, aceiaşi trei compozitori ai „Noii şcoli vieneze" folosind această tehnică serială.

La început, tehnica era legată de ideea de tematism. Ulterior, în 1949, compozitorul francez Olivier Messiaen propune în piesa *Mode de Valeurs et d'Intensites* din *Quatre Etudes de Rythmes* o organizare serială a ritmului (valorilor de note) şi intensităţilor, în cadrul unui sistem intonaţional modal. Astfel, propune folosirea de tronsoane ale seriei cu care se operează la nivelul parametrilor de înălţime, durată, intensitate, procedeu folosit şi astăzi.

După un an, Pierre Boulez, sintetizând muzica lui Anton Webern şi a lui Olivier Messiaen, iniţiază *serialismul integral,*ce presupune crearea seriilor de înălţimi, durate, intensităţi şi timbruri, mai târziu şi spaţii, precum şi derivarea sau conjugarea lor, rezultând blocurile sonore. Acest tip de serialism operează mai ales cu microstructuri.

5. ***Aleatorismul***

Noţiunea desemnează muzica postserială, unde a intervenit indeterminarea ca relaţie de ambiguitate între componentele compozitor – interpret. Derivă de la latinescu *alea* = zar. Este legat de fenomenul larg al improvizaţiei, menţionat încă din tratatele secolului al XVI-lea, unde apare cu denumirea de *sortisatio* = muzică întâmplătoare, aflată în opoziţie cu *compositio* = muzică fixată.

În evoluţia muzicii contemporane, indeterminarea s-a constituit ca un adevărat asalt împotriva serialismului instituţionalizat; reacţia a fost conturată la început în cadrul şcolii americane de compoziţie, fiind susţinută de John Cage. În acest sens, aleatorismul apare ca un curent artistic manifestat în forme de realizare diverse, în perioada deceniilor 6 – 7 ale secolului XX. Momentul de maximă implicare exte reprezentat prin *grafism* şi prin *text composition,* forme de

aproximare ce justifică conceptul european de compoziţie, având contingenţe cu libera improvizaţie, inspirată de muzica de jazz şi din tradiţiile extraeuropene.

Teoreticienii Cornelius Cardew şi Michael Nyman au propus, conceptualizând termenul, anularea barierelor existente între activităţile muzicale de grup şi cele individuale, dintre profesionişti şi amatori, dintre executanţi şi auditoriu, dintre muzica de concert şi cea care aspiră la o „ecologie" sonoră, ducând spre o muzică ce foloseşte gândirea probabilistică şi legile operaţionale ale logicii polivalente.

Există menţionate două forme ale aleatorismului: *forma controlată,* ce presupune o stabilitate între succesiunea secţiunilor şi *aleatorismul integral*, ce creează combinaţii sincretice între arte, folosind săli de concert cu muzică perpetuă şi forme deschise. În cadrul aleatorismului, zgomotul devine un element expresiv, folosit ca mijloc acustic. Notarea acestui tip de muzică este una ce şi-a stabilit propriile principii, un cod (o legendă) ce figurează la începutul fiecărei partituri.

Reprezentanţii curentului aleatorist sunt Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis ş.a.

6. *Compozitorii ruşi şi sovietici ai secolului XX*

Cele două direcţii estetice conturate la sfârşitul secolului al XIX-lea (folclorică şi romantică) sunt continuate şi în prima jumătate a secolului XX, într-o viziune amplificată. Direcţia romantică a muzicii ruse va fi asigurată, după Ceaikovski, de *Aleksandr Glazunov (1865-1936), Serghei Rahmaninov (1873-1943),* şi de *Aleksandr Skriabin (1872-1915).* Împlinirea şcolii naţionale ruse şi sovietice este realizată de *Serghei Prokofiev (1891-1953), Dmitri Şostakovici (1906-1975), Igor Stravinski (1882-1971)* şi *Aram Haciaturian (1903-1978)*, socotiţi a fi unele dintre cele mai proeminente personalităţi ale secolului XX şi ale muzicii contemporane.

ALEKSANDR SKRIABIN (1872-1915)

Compozitor, pedagog şi pianist virtuoz, Aleksandr Skriabin şi-a început cariera printr-un lung turneu de concerte susţinute în Rusia, Germania, Elveţia, Italia, Franţa şi Belgia. Originalitatea şi particularitatea stilului său impresionează pretutindeni. După 1894, creaţia

sa îşi află laurii maturităţii, iar din 1898 este angajat profesor la Conservatorul din Moscova. Primele sale apariţii se plasează sub semnul influenţei lui Frederic Chopin. O înclinaţie specială pentru genul poemului se manifestă în lucrările sale dedicate pianului, dar şi în cele dedicate orchestrei. Cel mai cunoscut în acest gen este *Poemul extazului,* terminat în 1908 şi interpretat în primă audiţie la New York, în acelaşi an. Se considera continuator al lui Wagner şi visul vieţii sale era să creeze o operă fantastică, *Misterul*, în care că sintetizeze toate artele, punându-l pe spectator (receptor) în comunicare cu cosmosul. Proiectul său nu se realizează, Skriabin încetând din viaţă în 1915. Ultima sa lucrare este *Prometeu – Poemul focului,* în care a fost preocupat de corespondenţa sunet – culoare – lumină.

Pe lângă cele două poeme simfonice amintite, creaţia sa numără şi trei simfonii, *Concertul pentru pian şi orchestră* scris în 1897, foarte multe lucrări pentru pian (prin care se apropie de modelul lui Chopin): 10 sonate, 91 preludii, 25 studii, 21 mazurci, 20 poeme, 11 improvizaţii, 3 nocturne, 3 dansuri, 2 valsuri, o fantezie, un scherzo, o poloneză ş.a.

SERGHEI RAHMANINOV (1873-1943)

Născut la Onega-Novgorod, se mută cu familia la Petersburg, în 1882, unde urmează cursurile Conservatorului din oraş, apoi pe cele ale Conservatorului din Moscova, la clasa de pian a lui Ziloti şi la clasa de compoziţie a lui Arenski şi Taneev. La absolvirea conservatorului, în 1891, este premiat cu *Marea Medalie de aur* şi cu titlul de artist (1892).

Pianist de excepţie, Serghei Rahmaninov este invitat să susţină un recital la Londra, în 1899, cu lucrările proprii, între care şi *Concertul pentru pian şi orchestră nr.1.*

În perioada 1902-1917, desfăşoară o bogată activitate concertistică şi componistică, în Rusia, dar după revoluţia bolşevică, pleacă din ţară, trecând prin Suedia, apoi în S.U.A., la New York (1 noiembrie 1918). Dotat cu o tehnică pianistică deosebită, Rahmaninov este permanent nemulţumit de felul în care aceasta se reflectă în creaţia sa. După un stadiu în Elveţia, unde scrie *Rapsodia pentru pian şi orchestră pe o temă de Paganini,* se reîntoarce în S.U.A., în California, la Beverly Hills, unde îşi va încheia cariera şi viaţa, în 1943.

Creaţia sa, inegală ca valoare, a fost influenţată de muzica lui Ceaikovski, având o mare bogăţie melodică şi un profund lirism. În

principal, lucrările sale se adresează marilor pianişti, cu o tehnică şi o sensibilitate de excepţie. Principalele creaţii sunt: cele 4 *Concerte pentru pian şi orchestră,* cele 3 *Simfonii,* 24 *Preludii pentru pian, Variaţiunile pe o temă de Corelli, Variaţiunile pe o temă de Chopin, Dansurile simfonice,* 3 opere într-un act – *Aleko, Francesca da Rimini, Cavalerul avar.*

IGOR STRAVINSKI (1882-1971)

Alături de Schönberg, Igor Stravinski apare în cultura muzicală europeană a secolului XX ca un compozitor de senzaţie, atrăgând atenţia lumii occidentale prin muzica sa modernă, fundamentată pe modalismul primelor decenii ale secolului XX, născut din „necesitatea de a depăşi clasicul sistem tonal bazat pe gama majoră şi minoră pe şapte sunete". Asemenea altor compozitori ai timpului, Stravinski avea nostalgia folclorului, fiind fascinat de valorile sale, folclor pe care îl citează foarte rar; în schimb este posesorul unei uimitoare capacităţi de invenţie ce inconştient este ancorată în folclor. Maniera sa de compoziţie trece de la complexele ritmice modale, politonale şi melodice folclorice la cele mai variate structuri muzicale preclasice şi clasice, ajungând până la domeniul jazz-ului şi al muzicii seriale. A fost numit de către contemporani „compozitorul cameleon" sau „muzicianul cu 1001 de feţe", denumiri ce i s-au acordat pentru creaţia sa ce reprezintă o adevărată enciclopedie stilistică muzicală europeană, ce poartă însă pecetea stilului individualizat, al sonorităţilor, efectelor şi tehnicilor de compoziţie, exercitând prin acestea influenţa hotărâtoare în evoluţia muzicii contemporane.

Alături de gândirea estetică tipică expusă teoretic în *Poetica muzicală,* creaţia sa cuprinde lucrări pentru pian (*Tarantella, Scherzo, Sonata* etc.), pentru voce şi pian, pentru voce şi orchestră (*Faunul şi păstoriţa),* pentru voce şi diferite instrumente *(Cântecele de leagăn ale pisicii, Trei poezii din lirica japoneză* etc.), muzică pentru orchestră de cameră, pentru orchestră etc. Cea care l-a făcut cunoscut este muzica de balet (*Pasărea de foc, Petruşka, Sărbătoarea primăverii, Povestea soldatului* – balet pantomimă, *Pulcinella* etc.), în acelaşi timp compunând şi muzică de operă-oratoriu (*Oedipus Rex, Privighetoarea* etc.).

Fără a fi un melodist prin excelenţă, compozitorul afirmă melodia ca element de bază în procesul creaţiei, fiind în acelaşi timp

elementul în jurul căruia gravitează celelalte componente. De cele mai multe ori, melodia lui Stravinski este diatonică, modală, dodecafonică, asimetrică, înveşmântată în diverse şi insolite combinaţii armonice, determinând structuri inedite şi complexe. Asimetria melodică rezultă din varietatea măsurilor alternative, mutarea accentelor metrice şi modul de interpretare al facturii arhaice a subiectelor.

Însă elementul caracteristic al stilului său îl constituie ritmul, Stravinski fiind socotit unul dintre reprezentanţii de frunte ai motorismului în muzică. Ritmul devine la el mijloc de expresie şi de potenţare a conţinutului artistic, transformările acestuia fiind continue prin utilizarea celor mai simple elemente metro-ritmice, ajungând la schimbările permanente de accente, crearea unor agregate ritmice complexe, folosirea de combinaţii ritmice într-o continuă dezvoltare etc.

Culoarea orchestrală este o altă trăsătură caracteristică stilului compozitorului rus, Stravinski manevrând orchestra în mod abil şi obţinând efecte sonore policrome, variate de la o lucrare la alta. Avea preferinţă expresă pentru instrumentele de suflat, pe care le trata melodic, în timp ce instrumentelor cu coarde le conferea un rol de fundal. La toate acestea se adaugă prezenţa instrumentelor de percuţie, aici fiind inclus uneori şi pianul.

SERGHEI PROKOFIEV (1891 – 1953)

Face parte din categoria copiilor precoce, începând să compună de la o vârstă fragedă. În 1904 este primit la Conservatorul din Petersburg, unde studiază pianul şi armonia, dar şi orchestraţia la clasa lui Rimski-Korsakov. Absolvă Conservatorul în 1914, la specializările pian şi dirijat, obţinând *Premiul Rubinstein.* În perioada studiilor, Prokofiev a scris două poeme vocal-simfonice, o simfonie, primul *Concert pentru pian şi orchestră* şi diverse piese camerale. Direcţiile stilistice pe care le urmează sunt cele clasice, tinzând uneori spre *neoclasicism*, dar şi o năzuinţă spre înnoirea limbajului armonic, melodic, orchestral şi dramaturgic, cu scopul de a realiza efecte expresive puternice, „emoţii tari", fie pe o linie *motorică* de provenienţă schumanniană, fie pe un filon liric – mai greu detectabil – iar uneori cu accente groteşti.

După revoluţia rusă pleacă în S.U.A., dar creaţia sa este considerată primitiv-asiatică. După un periplu prin Canada, Londra (unde îl

întâlneşte pe Diaghilev şi i se reprezintă baletul *Măscăriciul,* în 1921), Paris, din nou în S.U.A. (unde i se reprezintă opera *Dragostea celor trei portocale* şi *Concertul pentru pian şi orchestră*, dar în continuare critica newyorkeză îi este ostilă) şi apoi în Germania, Franța, Italia, Anglia, Spania, unde concertează cu succes, în 1923 se stabileşte la Paris. Aici i se cântă *Concertul pentru vioară şi orchestră* şi cunoaşte preocupările de formare a unei noi şcoli franceze, opusă epigonilor lui Debussy şi Franck, dar şi postromanticilor în general, orientare ce la unii duce spre neoclasicism, ale „*Grupului celor şase"* (*"Les six"* - Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Louis Durey – îndrumați de Jean Cocteau şi Erik Satie).

În 1927 se întoarce la Moscova unde este primit în triumf şi concertele sale au un răsunător succes. În ultimii 18 ani de viață scrie în climatul Uniunii Sovietice: 3 opere, 2 balete, muzica pentru 5 filme, 5 concerte, 2 suite vocal-simfonice, 3 simfonii etc. În 1948 P.C.U.S îi acuză pe Prokofiev, Şostakovici şi Miaskovski de „abateri formaliste şi antipopulare". Creația lui Prokofiev a fost, însă, un model de consecvență cu propriile principii estetice, identificate în perfecțiunea formelor, bogăția armonică şi melodică, ritmicitatea tensionată, totul potențând expresivitatea muzicală.

Creația sa numără 8 opere, între care *Dragostea celor trei portocale, Logodnă la mânăstire, Război şi pace,* 6 balete – *Fiul risipitor, Romeo şi Julieta, Cenuşăreasa, Floarea de piatră* etc.), *Sinfonietta, Simfonia clasică* şi încă şase simfonii, ultima scrisă în 1952, basmul simfonic *Petrică şi lupul*, în genul concertant – *5 Concerte pentru pian şi orchestră, 2 Concerte pentru vioară şi orchestră, Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră, Concertino pentru violoncel şi orchestră,* două cvartete de coarde, lucrări pentru pian, pentru vioară, pentru voce şi pian etc.

DMITRI ŞOSTAKOVICI (1906 – 1975)

Şi-a început studiile muzicale de la vârsta de nouă ani, urmând clasa de pian şi apoi clasa de compoziție a Conservatorului din Petersburg. La absolvire, în 1925, este angajat ca stagiar la clasa de compoziție. În primele sale lucrări – *Trei dansuri fantastice pentru pian, Simfonia I* şi mai ales opera *Lady Macbeth din Mtensk* (1932) – este influențat de curentul modernist şi criticat pentru tendințele sale ce nu

corespundeau „realismului socialist". Îşi însuşeşte critica şi revizuieşte lucrarea *Lady Macbeth* care devine *Katerina Ismailova.*

Prin concentrarea şi simplificarea materialului muzical, Şostakovici obţine maximum de expresivitate, de dinamism şi vitalitate sonoră. Talentul său dinamic şi spontan este evident în toate lucrările compuse.

A scris operele *Nasul* (1928) după Gogol, *Katerina Ismailova* (1956), 4 balete, muzică vocal-simfonică, 15 simfonii (între care unele cu dedicaţie istorică: *Simfonia a VII-a Oraşului Leningrad* (1941), *Simfonia a XI-a – Anul 1905, Simfonia a XII-a – Anul 1917* etc. În genul concertant a compus două *Concerte pentru vioară şi orchestră,* două *Concerte pentru violoncel şi orchestră,* un *Concert pentru pian şi orchestră*, un *Concert pentru trompetă şi orchestră*. A scris de asemenea multă muzică de cameră (15 *Cvartete de coarde,* un *Cvintet cu pian,* sonate) şi muzică pentru teatru.

7. ***Compozitori cehi ai secolului XX***

În acest secol, şcoala naţională cehă îşi continuă direcţia impusă de Smetana şi Dvorak, prin trei compozitori cehi ce au îmbogăţit cultura muzicală europeană. Este vorba de Leos Janacek, Boguslav Martinu şi Alois Haba.

Ultimii doi citaţi continuă drumul început de Janacek, aducând însă elemente noi. Astfel, Martinu este mai aproape de gândirea estetică franceză a secolului XX, fiind socotit un neoclasic romantic, îmbinând elementele de muzică franceză cu cele ale folclorului ceh.

Haba porneşte de la acelaşi folclor morav, pe care îl investighează, creând o muzică de factură microintervalică într-o multitudine de forme şi genuri muzicale, foarte originală în alcătuirile melodice, armonice, polifonice şi ritmice, o muzică tematică şi atematică, într-o concepţie nouă ce trasează drumul contemporanilor.

LEOS JANACEK (1854-1928)

Este cel mai interesant compozitor ceh din prima jumătate a secolului XX şi cel mai apropiat de tradiţia naţională. Lucrările sale sunt create într-un limbaj propriu, de neimitat, ce conţine reacţia compozitorului împotriva formelor clasico-romantice, cât şi a tendinţelor anarhice moderniste. Ca şi alţi compozitori din timpul său, Janacek a

fost un fin cercetător al cântecului popular din Moravia, pe care l-a folosit în lucrările sale sub o formă personală. Interpretarea timbrală a înălțimilor sonore, cât mai aproape de cele reale, duce la crearea „melodiei vorbirii", ce se constituie ca element fundamental al limbajului său muzical.

„Intonațiile, melodia vorbirii omeneşti şi, în general, vocile tuturor ființelor vii mi-au dezvăluit întotdeauna adevărul cel mai adânc", mărturisea compozitorul într-o discuție. Armonia în creațiile lui Janacek este simplă, rezultând din combinarea liberă a acordurilor de trei şi patru sunete, mai rar de cinci sunete, cu evitarea relației dominantă – tonică, fiind în conformitate cu teoria sa asupra haosului sonor şi a acordurilor de cvarte, de tonuri întregi. Nu se pronunță nici pro, nici contra atonalismului, dar nu foloseşte armura la cheie, nici regulile armoniei clasice sau romantice, preluând totodată modurile fără sensibile. În afară de melodia vorbirii, compozitorul foloseşte şi universul sonor al mediului natural în toate creațiile sale.

Creația sa cuprinde muzică simfonică (*Suită, Idilă* pentru orchestră de coarde, *Dansurile lahilor, Serenadă* pentru orchestră etc.), operă (*Început de roman* – operă într-un act, *Fiica adoptivă* – operă în trei acte după o dramă populară moravă, *Vulpişoara cea isteață* – operă în trei acte, *Călătoriile domnului Broucek* – operă în trei părți şi patru acte). Mai scrie şi muzică de cameră.

8. ***Compozitori polonezi ai secolului XX***

După Frederic Chopin, în Polonia au existat doi compozitori – Henryk Wieniawski şi Ignac Paderewski, care însă nu s-au ridicat la nivelul artei create de predecesorul lor.

La începutul secolului XX ia ființă la Varşovia societatea „Tânăra Polonie în muzică", ce avea drept obiectiv principal „promovarea noii muzici poloneze, fie prin concerte, fie prin publicarea lucrărilor membrilor societății….". Încă din anul 1905, cel al constituirii, în cadrul societății amintite, s-a impus Karol Szymanowski, care a rămas consecvent înnoirilor muzicii poloneze, punând bazele, prin creația sa ce folosea adesea folclorul polonez, noii muzici menite să scoată în relief şcoala națională poloneză de compoziție.

KAROL SZYMANOWSKI (1882-1937)

Înrudit spiritual cu Chopin şi Skriabin, de la care preia nu numai stilul, ci şi unele idei estetice şi filosofice, compozitorul este atras şi de muzica predecesorilor romantici germani, apoi de arta exotică (arabă, greacă, romană şi bizantină), pe care le interpretează în manieră proprie, îndreptându-şi în acelaşi timp atenţia către folosirea citatului muzical folcloric vechi.

Creaţia sa cuprinde lucrări pentru pian (*9 Preludii, Variaţiuni, 4 Studii, Sonate pentru pian, Variaţiuni pe o temă populară poloneză, Metope* etc.), lucrări pentru voce şi pian (*5 Cântece*), lucrări camerale, precum şi lucrări pentru voce şi orchestră (*Stabat Mater)*, 4 simfonii (cea mai cunoscută este *Simfonia concertantă*), 2 concerte pentru vioară şi orchestră, muzică de balet (*Mandragora* – balet grotesc după *Burghezul Gentilom*) opera *Regele Roger* – în trei acte, *Uvertura de concert pentru orchestră* etc.

KRZYSZTOF PENDERECKI (N.1933)

Este considerat ca fiind principalul reprezentant al muzicii poloneze actuale făcându-se cunoscut în cadrul festivalului „Toamna la Varşovia", unde a prezentat compoziţia *Strophes* pentru sopran, recitator şi 10 instrumente. Tehnica sa de compoziţie se bazează pe asocierea unor elemente contrastante, atrăgând atenţia prin ineditul aparatului orchestral şi unitatea tematică. De asemenea, se remarcă în lucrările sale prezenţa *clusterului,* în care sunt verticalizate mai multe voci divizate alături de o polifonie densă ce evoluează de la psalmodic la eterofonic.

Elementul principal al discursului său muzical îl constituie melodia, realizată în foarte multe feluri, de la structuri melodice simple, de provenienţă populară, până la cele complexe de tip *cluster*. Arhitectura pieselor sale urmează căile clasico-romantice ale liedului, formei de sonată, rondoului, variaţiunii şi a formelor polifonice de tipul imitaţiei, fugii şi a celor improvizatorice.

Cele mai noi lucrări ale compozitorului sunt scrise după 1960: opera *Regele Ubu* (1964) după Jarry, uvertura *Pittsburgh* pentru orchestră (1967), *Action* pentru 14 instrumente de jazz (1971), *Concert pentru violoncel şi orchestră* (1972)*, Simfonia I* (1973), *Simfonia nr.2* (1980), *Recviem Poloniei* pentru solişti, cor şi orchestră (1995), simfonia *Celor 7 porţi ale Ierusalimului* (1996).

9. *Compozitori unguri ai secolului XX*

BELA BARTOK (1881-1945)

Făurirea unei muzici profesioniste naţionale în caracter popular este posibilă în Ungaria abia la începutul secolului XX, când creşte tot mai mult interesul pentru folclorul autentic, din dorinţa de a crea o cultură muzicală autentică, cu caracter naţional. Sesizarea sensului ascendent al dezvoltării muzicii profesioniste ungare şi intrarea ei în universalitate le revin, alături de Liszt, în egală măsură, lui Bela Bartok şi lui Zoltan Kodaly, care, depăşind perimetrul folclorului orăşenesc preluat de Liszt în partiturile sale, cercetează muzica ţărănească tradiţională, pe care o încorporează în creaţiile culte.

De la început, Bartok s-a individualizat printr-o concepţie estetică originală, sintetizată printr-o frază care a devenit crez: „Reîmprospătarea muzicii culte cu elemente ale muzicii tărăneşti pe care creaţiile ultimelor secole le-au păstrat intacte". (B.Bartok – *Însemnări asupra cântecului popular).* Cercetează pentru 11.000 de melodii populare, culese şi notate din fondul tradiţional unguresc, românesc, slovac, sârbo-croat, turcesc şi arab, bulgăresc, ucrainean etc., rezultatul acestor cercetări materializându-se prin numeroase studii, fapt ce i-a determinat pe muzicologii secolului XX să-l numească promotor al etnomuzicologiei balcanice şi sud-est europene.

Limbajul muzical bartokian are trei surse principale – ungară, română şi slovacă. Acesta nu este un amalgam de formule melodice, ritmice şi armonice eterogene, ci rezultatul unei selectări şi interpretări ştiinţifice ale celor mai particularizante şi perene componente ale citatului muzical tradiţional. Este creatorul „sistemului tonal-axă", alcătuit din cele trei acorduri micşorate, cu septimă micşorată, construite pe principiul clasic al suprapunerii terţelor mici şi al substituirii funcţiilor treptelor principale ale tonalităţilor, ajungând la totalul cromatic, dar rămânând în cadrul funcţionalităţii tonale, pentru că fiecare sunet din sistemul său deţine funcţia fundamentală de care aparţine. Tot din practica muzicală folclorică preia scordatura tetracordală, aplicată de compozitor modurilor prin coborârea tetracordului superior cu un semiton, acest lucru ducând la efecte stilistice deosebite. Ţesătura melodică este preponderent liniară, determinând crearea unor „zone eterofone-polifonice".

Bartok este considerat a fi principalul reprezentant al motorismului în muzică, alături de Stravinski. Acesta îşi are originea în muzica populară, fiind rezultatul expresiei libere de tip parlando-rubato.

Creaţia cuprinde piese pentru pian (*Mikrokosmos, Rapsodia pentru pian, 14 Bagatele pentru pian, 2 Dansuri româneşti pentru pian, Schiţe pentru pian, Allegro barbaro pentru pian, Sonatina pentru pian* etc.), piese pentru voce şi pian (*4 Melodii, 9 Cântece populare româneşti, 8 Cântece populare ungare* etc.), piese pentru orchestră (*Burlesca, Suita a II-a, Imagini ungare, Cântece ţărăneşti maghiare),* piese de cameră (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuţie şi celestă, Divertisment),* concerte instrumentale pentru pian şi orchestră, pentru violă şi orchestră, rapsodii pentru vioară şi pian, sonate pentru vioară şi pian, suite de dansuri pentru orchestră, *Mandarinul miraculos* (pantomimă într-un act, având accente expresioniste), *Cantata profană* (lucrare vocal-simfonică) ş.a.

ZOLTAN KODALY (1882-1967)

Alături de Bela Bartok, Kodaly descoperă şi el muzica tradiţională, consacrându-se asemenea prietenului său culegerii şi studierii folclorului, pe care-l considera „singurul mijloc de reînnoire a limbajului muzical". Având aceste convingeri, Kodaly abordează compoziţia într-o viziune estetică proprie ce foloseşte un limbaj muzical alcătuit din structuri muzicale heteromorfe de sorginte populară.

Spre deosebire de Bartok, Kodaly rămâne ancorat numai în cadrul muzicii ungare. La el, structurile muzicale sunt pentatonice, aplicate riguros, cu evitarea sensibilelor tocmai pentru a reliefa caracterul naţional. Alături de pentatonii sunt folosite modurile antice greceşti şi unele înlănţuiri armonice ce amintesc de Debussy.

Creaţia cuprinde muzică de cameră scrisă pentru instrumente (sonată pentru violoncel şi pian, cvartet de coarde, piese pentru pian etc.), muzică simfonică (*Dansuri din Galata* pentru orchestră, *Dansuri de pe Mureş* pentru orchestră, *Variaţiuni simfonice pe un cântec popular, Simfonia în Do major* etc.), o operă (*Harry Janos),* o uvertură teatrală şi o lucrare vocal-simfonică (*Psalmus Hungaricus)* pentru tenor, cor şi orchestră. Mai scrie şi muzică de scenă – *Szinhazy myitany.*

10. ***Compozitori spanioli ai secolului XX***

MANUEL DE FALLA (1879-1946)

Format la şcoala lui F.Pedrell, a venit în contact cu viaţa muzicală pariziană a primelor decenii ale secolului XX, continuând în mod firesc cultura muzicală spaniolă. Asemenea înaintaşilor săi, compozitorul foloseşte citatul muzical folcloric, afirmând în acest

sens: „Cred cu modestie că în cântecul popular, spiritul contează mai mult decât litera; că ritmul, modalismul, intervalele melodice care determină ondulațiile şi cadențele sale constituie esențialul. Eu sunt împotriva muzicii care ia ca bază documentele folclorice autentice.” În acest fel, apare clară una dintre ideile sale estetice acumulată printr-o experiență de mulți ani, călăuzit fiind de idealul formulat de generația de la 1848, anume, crearea unei muzici profesioniste naționale, bazată pe sinteza hispano-universală.

Creația. Dintre toți compozitorii începutului de secol XX, are cel mai mic număr de creații muzicale, acest lucru datorându-se exigenței cu care a compus şi a publicat. Prima lucrare care a atras atenția autorităților artistice spaniole este *La vida breve* (*Viață scurtă* – 1904-1905), operă într-un act cu trei tablouri, scrisă pentru concursul instituit de Academia de Belle-Arte în scopul stimulării creației de operă, obținând premiul I. Alte lucrări în care uimeşte prin tehnica de compoziție sunt: *Nopți în grădinile Spaniei, Trei piese spaniole, Cântece spaniole* şi muzica pentru baletul fantastic *Amorul vrăjitor* (scris după scenariul lui Martinez Siera şi prezentând o frescă din viața gitanilor), prilej cu care realizează din punct de vedere melodic o sinteză a cântecelor iberice cu cele gitane.

11. ***Compozitori români ai secolului XX***

Dacă epoca modernă a şcolii muzicale româneşti a însemnat instituirea şi consolidarea unei estetici bine statuate în melosul tradițional, fie folcloric, fie bizantin, ca o expresie de sinteză a spiritualității româneşti, modelată în formele definite de cultura clasică şi romantică a şcolilor muzicale occidentale, vezi George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Filip Lazăr, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski şi mulți alții, epoca imediat următoare celui de-al doilea război mondial a continuat – într-un fel – această tradiție, dar racordată la tehnicile conpoziționale moderne ale secolului XX. Tinerii muzicieni ai celei de-a doua jumătăți a secolului s-au format la clasele de compoziție ale unor personalități de o vastă cultură, perfecționați la Paris, Viena sau Berlin: Mihail Jora, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță ş.a.

Generația afirmată în anii ’40 – ’50 a adus o mare varietate de personalități şi stiluri muzicale. Exemplul marelui Enescu a fost

preluat şi continuat la noi niveluri de înţelegere estetică modernă. „Caracterul popular românesc” a fost cercetat, sintetizat, stilizat şi exprimat în diverse tehnici şi stiluri compoziţionale.

Dintre corifeii afirmaţi în această perioadă amintim pe: Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Mircea Chiriac, Gheorghe Dumitrescu, Ion Dumitrescu, Theodor Grigoriu, Tudor Jarda, Myriam Marbe, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Laurenţiu Profeta, Aurel Stroe, Cornel Ţăranu, Anatol Vieru ş.a.

Influenţe ale unor direcţii de avangardă au pătruns prin intermediul unor compozitori ce frecventau cursurile de vară de la Darmstadt: Nicolae Brînduş, Myriam Marbé, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru ş.a. Dacă până acum „ieşirea” din tonalitate se făcuse prin intermediul „modalului”, acum apar tendinţe *seriale* şi *atonale*. Apoi, influenţe ale unor stiluri şi experimente muzicale precum aleatorismul, minimalismul, muzica electronică, spectralismul etc. îşi fac apariţia în muzica celor mai sus citaţi, dar şi în muzica generaţiilor următoare, afirmate în anii ’60 – ’70 (Corneliu Cezar, Liviu Glodeanu, Corneliu Dan Georgescu, Mihai Moldovan, Lucian Meţianu ş.a.), precum şi a celor afirmaţii în anii ’70 – ’80 (Maia Ciobanu, Liviu Dănceanu, Călin Ioachimescu, Sorin Lerescu, Valentin Petculescu, Doina Rotaru, Petru Stoianov ş.a.), sau a celor afirmaţi în anii ’80 – ’90 (Dan Dediu, Nicolae Teodoreanu, Livia Teodorescu, Mihaela Vosganian ş.a.).

Audiţii recomandate:

Claude Debussy
Colţul copiilor, Preludii, Imagini, Stampe pentru pian
Preludiu la după-amiaza unui faun
Trei shiţe simfonice
Opera *Pelleas şi Melisande*

Maurice Ravel
Bolero, Vals pentru orchestră
Concertul pentru pian pentru mâna stîngă
Opera *Ora spaniolă*
Baletul *Daphnis şi Chloe*

Arnold Schönberg
5 piese pentru pian
Operele: *Aşteptare, Pierrot Lunaire, Moise şi Aaron*

Alban Berg
Operele: *Wozzeck, Lulu*
Concertul pentru vioară şi orchestră În memoria unui înger

Anton Webern
5 Piese pentru orchestră
4 Lieduri

Serghei Prokofiev
Simfonia clasică
Suita de balet Romeo şi Julieta
Basmul simfonic *Petrică şi lupul*
Concertul pentru vioară şi orchestră nr.1
Concertul pentru pian şi orchestră nr.1

Serghei Rahmaninov
Concertul nr.1 pentru pian şi orchestră
Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian şi orchestră
Variațiuni pe o temă de Corelli

Aleksandr Skriabin
Poemul extazului
Preludii, studii, poeme pentru pian

Igor Stravinski
Baletele: *Petruşka, Pasărea de foc, Sărbătoarea primăverii*
Opera-oratoriu *Oedipus Rex*

Dmitri Șostakovici
Simfonia a VII-a
Simfonia a V-a
Cvartet de coarde nr.1
24 Preludii pentru pian

Bela Bartok
Mikrokosmos pentru pian
Muzică pentru instrumente de coarde, percuție şi celestă
Mandarinul miraculos
Cantata profană

Manuel de Falla
Baletul *Amorul vrăjitor*
Nopți în grădinile Spaniei

BIBLIOGRAFIE

Brumaru Ada, *Vârstele Euterpei. Clasicismul,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1972.

Brumariu Liviu, *Istoria muzicii universale,* Editura Fundației *România de Mâine*, Bucureşti, 1996.

Brumariu Liviu, *Romantismul muzical,* Editura Fundației *România de Mâine*, Bucureşti, 1995.

Bughici Dumitru, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.

Constantinescu Grigore, *Romantismul în prima jumătate a secolului XIX,* Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu", Bucureşti, 1979.

Constantinescu Grigore, *Splendorile operei. Dicţionar de teatru liric,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

Golea Antoine, *Muzica din noaptea timpului până în zorile noi,* 2 vol., Editura Muzicală, Bucureşti, 1987.

Iliuţ Vasile, *De la Wagner la contemporani,* Editura Muzicală, Bucureşti, vol.1 – 1992, vol.2 – 1995, vol.3 – 1997.

Papu Edgar, *Barocul ca tip de existenţă,* Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

Schönberg Harold C., *Viețile marilor compozitori,* Editura Lider, Bucureşti, 1996.

Stoianov Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc,* Editura Fundației *România de Mâine*, Bucureşti, 2000.

Ştefănescu Ioana, *O istorie a muzicii universale,* Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, vol.1 – 1996, vol.2 – l997, vol.3 – 1998, vol.4 – 2000.

*** *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

*** *Larousse. Dicţionar de mari muzicieni,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.